# Der Kunstwart

Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste

Herausgeber
Ferdinand Avenarius

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Neunzehnter Jahrgang, erste Hälfte
Oktober 1905 bis März 1906

München
Georg D. W. Callwey

Digitized by Google

AP30
K8
v.19:1

Digitized by Google

# Inhalt

Die erste Ziffer gibt das Heft, die zweite die Seite an

## Allgemeineres und Vermischtes

### Grössere Aufsätze


„Gesund und darum trivial" (A) 3 117
Vom dichterischen Schaffen (Spitteler) 3 120
Vom Kulturwert der deutschen Schule (Steinhausen) 4 182
Regeln (Erdmann) 5 237
Spielzeug (A) 6 301
Das Bedeutende im Kunstwerke (Bode) 7 371
Psychologie (Pflaum) 10 530
Die Großstadtkrankheit (Schultze-Naumburg) 11 569
Das Urheberrecht geht uns alle an (A) 12 625
Der Tanz (Bie) 12 633
Wohin steuern wir? (Volbach) 12 640


### Rundschau


Nochmals vom „Popularisieren" 1 27
Zur Drahtkultur (Würzburg) 1 49
„Schwungvolle Poesie" 1 50
Kunst auf dem Katholikentage 2 97
Vom Wohlwollen der Presse 2 114
Vogelschutz 2 115
„Sinnlichkeit" 3 152
Schaufenster-Aesthetik 3 173
Literarischer Ratgeber 4 214
Die Gymnastik auf dem Kunsterziehungstage in Hamburg 4 231
Schneider & May 4 234
Umschau 5 279 — 8 468 — 9 511
Ist der Unterschied wesentlich? 5 298
„Alles muß verreklamieret sein" 5 299
Weg mit den Attrappen! 6 357
Bücher für die Jugend 6 358
In bunter Reihe 6 359
Bodes „Stunden mit Goethe" 7 415
Neue Kalender 7 416
Aeffchenzucht 7 417
Von altberlinischen Gräbern 8 474
Warum Unterscheidungen verwischen? 8 474
Ein Wort zur Verständigung 9 513
Neue Zeitschriften 9 521
Das Salon-Nachtlicht 9 523
Vom alten Johannisfriedhof in Leipzig 10 566
Vom Harz 10 567
Den Gegner zu hören 11 600
Flugschriften des Dürerbundes 11 619
Auf die Stellung der Regierungen 11 620
Aus Weimar 11 621
Wie's gemacht wird (Bong) 11 622
Schreibt der Kunstwart „zu hoch"? 12 652
Ein Segen von Stiftungen 12 653
Köln und sein Karneval 12 674
Die Waldküste 12 677


## Literatur

### Grössere Aufsätze


Walt Whitman (Weber) 1 5
Adalbert Stifter (Bartels) 2 58
Gedichte in der Volksschule (Vogel) 5 242
Hilligenlei (A) 6 306
Prosalyrik (Bonus) 8 426
Sprechsaal: Nochmals Gustav Frenssens „Hilligenlei" 9 481
Altisländisch und neudeutsch (Bonus) 11 577




Digitized by Google

**Rundschau**

Bücherschau 1 30
Der „Blütenkranz des heiligen Franz von Assisi" 1 31
Neue Stile 1 32
Umschau 2 99 — 7 397 — 11 602 — 12 656
Neue Bücher 2 102 — 3 155 — 4 215 — 5 283 — 8 457 — 10 549
Neue Bücher von Lichtwark 2 113
Aus der Sudelküche 3 155
Deutsche Dichter in den Schulen 4 217
„Dichtende Jünglingsregimenter" 5 285
Aus der letzten Ernte 6 329
„Für alt und jung" 6 334
Hätten S'mehr 'dicht't! 8 458 — 9 515
Was las „man" 1905 am meisten? 9 514
Das Berliner Lessinghaus in Gefahr 9 515
Entstehung des Rhythmus aus der ersten Anschauung 10 551
„Kaufmannsdeutsch" 11 605
Neue Dramen 12 654
Neue Erzählungen 12 655
Die Zeitschrift „Die Schweiz" 12 658

## Theater

**Grössere Aufsätze**

Der ideale Zuschauer (Gregori) 2 53

**Rundschau**

Berliner Theater I: (Allgemeineres) 1 34
— II: (Blumenthal, Chancel) 2 104
— III: (Sudermann, Endli) 3 155
— IV: (Barrie, Deutsch. Theater) 4 217
— V: (Schmidt, Chancel-Kanrof, Grésac-Veber) 5 286
— VI: (Eckart, Heisermans) 6 335
— VII: (Fellinger, Naidjonow, Pferhofer, Bracco) 7 402
— VIII: (Dreyer, Donnay, Kadelburg) 8 459
— IX: (Synge, Wilde, Beer) 9 515
— X: (Gorki) 10 551
— XI: (Hofmannsthal, Stodte) 11 605
— XII: (Schnitzler, Gastspiel des Moskauer Künstlerischen Theaters) 12 658
Münchner Theater I: (Werner-Holzmann, Flüggen, Musset-Brann) 1 36
— II: (Possart, Kayßler, Literarischer Verein Phöbus) 2 105
— III: (Bierbaum, Quensel) 3 158
— IV: (Tschirikow) 4 219
— V: (Bahr) 5 287
— VI: (Halbe) 7 404
— VII: (Ibsen) 8 461
— VIII: (Delius) 10 553
— IX: (Hirschfeld) 11 609
Wiener Theater (Schnitzler) 4 220
Regie-Pudel 1 33
Theaterbücher 1 38
Umschau 3 159 — 10 554
Die Jugend-Erinnerungen von Therese Devrient 5 288
Allerlei Bunte Bühne 5 289
Kultur und Kulisse 6 336
Gordon Craig 6 341
Mießners „Das Leben ein Spiel?" 7 405
Dramaturgische Blätter 10 557

## Musik

**Grössere Aufsätze**

Die erste Ouvertüre zu Cornelius' „Barbier von Bagdad" (Weingartner) 1 13
„Musikalisch" (Batka) 2 59
Musikalische Anschaulichkeit (Batka) 3 126
Wolf-Ferrari (Batka) 4 190
Die Musik als dienende Kunst (Kretzschmar) 5 248
Weihnachtsmusik (Batka) 6 309
Richard Straußens „Salome" (Batka) 7 376
Abaco (Mennicke) 7 379
Mozart (Batka) 8 421
Stimmen der Völker in Liedern: Das norwegische Volkslied (Schjelderup) 9 479
„Klavierspielapparate und musikalische Seelenwerte (Obrist) 10 535
Arten des Musikgenusses (Batka) 11 581



Digitized by Google

**Rundschau**

Zu Dräsekes 70. Geburtstag 1 39
Mechanische Musik 1 39
Wiederholung als Ausdruck im Volkslied 1 41
Ueber „Intime Musik" 1 42
Der deutsche Mozart 1 45 — 5 295
Musikalische Technik 1 43
Lebende Worte (Schumann) 1 44
Aus Anton Dworschaks Nachlaß 2 107
Neue Briefe von Hugo Wolf 2 107
Ueber historische Konzerte 2 108
Ueber den Vortrag Bachs 2 109
Deutsche Kunstpflege 2 110
Aeußerliches vom Harmonium 2 110
Der Refrain als Ausdruck im Volksliede 3 165
Berliner Oper (Stenhammer) 3 165
Ueber Musikästhetik 3 166
Ausstattung von Notenheften 3 169
Siegfried Wagners „Brüder Lustig" 4 222
Der dritte Kunsterziehungstag in Hamburg 4 224
Neue Lieder 4 226
Max Regers „Symphonietta" 4 227 — 5 294
Von wem's gemacht wird? 4 227
Eugen d'Alberts „Flauto solo" 5 292
Josef Reiters „Totentanz" 5 293
Cyrill Kistlers Oper „Balburs Tod" 5 294
Brieslanders „Neue Wunderhornlieder" 6 342
Der Beginn des Musikjahres in Wien 6 343
Komische Oper in Berlin 6 344
Eulenburgs Kleine Partiturausgabe 6 345
Umschau 6 346 — 12 668
Instrumentationslehren 7 407 — 8 464
Vom Klavierpult 7 409
Münchner Musik 7 409 — 12 665
Raimanns „Enoch Arden" 7 411
Mozartiana 8 462
Von „Festspielen im Konzertcharakter" 8 466
Wolf und Reger 9 517
„Jugendkonzerte" 9 517
Eugen Guras Lebenserinnerungen 9 518
Zur Konzertreform 9 519
Neuere Chorwerke 9 519
Carl Loewes Geistliche Musik 10 558
Der deutsche Männerchor 10 559
„Reformchöre" 10 559
Schubertsche Liedbegleitungen 10 560
Der Tenor im Kampf 10 560
Neues zum Singen (Ansorge) 11 609
Mozartfeier in Wien 11 610
Zur Drahtkultur aus Osterode 11 611
Lauten- und Gitarrenmusik 11 612
Musik-Kalender 11 613
Heine in der Musik 12 663
Exotische Musik 12 667
Eine Mendelssohnbiographie 12 668
Darf man im Konzerte zischen? 12 670

## Bildende und angewandte Künste

**Grössere Aufsätze**

Worauf kommt's an? (A) 1 1
Kunst im Krankenhause (R) 1 16
Die Verschiebung der deutschen Kulturzentren (Lichtwark) 2 63
Biedermeierstil? (Schultze-Naumburg) 3 130
Der Deutsche und seine Kunst (Scheffler-Friedenau) 4 177 — 5 251 — 6 312
Von der Richtigkeit in der Kunst (A) 7 365
Maler-Erziehung (Schultze-Naumburg) 7 383
Protestantische Kunst (Rithack-Stahn) 8 432
Wilhelm Steinhausen (A) 9 477
Hausbildereien (A) 10 525
Sprechsaal: Zum Zeichenunterricht in den Schulen 10 540 — 11 585
Zur „Interieur-Konfektion" (Schmidkunz) 12 641

**Rundschau**

Umschau 1 44
Künstler als Ehrendoktoren? 1 48
Robert Vischers „Rubens" 1 48
Automobile 1 48
Zu Adolf Oberländers sechzigstem Geburtstag 2 110
Der Tag für Denkmalpflege in Bamberg 2 111
Zwei deutsche Ausstellungen in Berlin 2 112
Hat Dresden keine Künstler? 3 169
Bei der Darmstädter Gartenbau-Ausstellung 3 171
Ehe der Photograph kam! 3 172
Eine Fächerausstellung in Berlin 4 227
Das verschönerte Haus 4 228



Digitized by Google

Deutsche Zeichner 4 228
Billings „Architekturskizzen" 4 230
Eine „Kunstwart-Ausstellung" in Berlin 4 230
Deutsche Kunstausstellung in Köln 1906 5 295
Sohnreys „Kunst auf dem Lande" 5 296
Gruners „Die Dorfkirche im Königreich Sachsen" 5 297
Schildbürgerstreiche 5 297
Neue Kunstliteratur 6 352
Neue Kunstblätter und Bildermappen 6 354
In Sachen einer neuen Bauordnung 6 355
Die Kirchen auf! 7 412
Möbel und Geräte im Kunstwart 7 413
Zur Drahtkultur (Plastischer Weihnachtsbaum) 7 414
Schwinds Blätter zum „Figaro" 8 467
Bauordnungssünden 3 8 467
Dehios „Handbuch der deutsch. Kunstdenkmäler" 8 467
Ideen-Wettbewerbe 9 520
Tolstoj, der Reiter 9 521
Karl Haider 10 561
Kunstausstellungen in Berlin 10 561
Die Münchner Sezession 10 563
Die Regierungen regen sich 10 564
Das Warenhaus im Dienste ästhetischer Kultur 10 564
Kunstwart-Unternehmungen 10 566
Deutsche Jahrhundertausstellung in Berlin 11 614
Der „Urheberschutz" an Bauten 11 616
Museen in der Provinz 11 618
„Hausbildereien" 11 619
Aus Berlin 12 670
Aus Wien 12 671
Hessisches 12 673


## Lose Blätter


Vogel, Alfred: Gedichte 1 18
Hauptmann, Carl: „Der Landstreicher" 1 20
Wie das Jesuskind verlaufen ist 1 25
Stifter, Adalbert: Aus seinen Dichtungen 2 68
Wagner, Richard: Gedichte 2 94
Lamprecht, Karl: Die Psychologie der freien Unternehmung 3 137
Erler, Otto: Aus „Zar Peter" 4 193
Kröger, Timm: Aus „Leute eigener Art" 5 267
Frenssen, Gustav: Aus „Hilligenlei" 6 316
Böhm, Hans: Gedichte 7 385
Aus Mozarts Briefen 8 437
Stimmen über Mozart 8 445
Scholz, Wilhelm v.: Aus dem „Juden von Konstanz" 9 495
Hauptmann, Gerhart: Aus „Und Pippa tanzt" 10 542
Aus der ältesten germanischen Prosa:
Wie Snorri sein Vatererbe übernahm 11 588
Wie der Gode Arnkel überfallen wurde 11 590
Aus der Geschichte vom Hühnerthorir 11 592
Spitteler, Karl: Gedichte 12 643


## Bilder


| | Heft |
|---|---|
| Dürer, Albrecht: Selbstbildnis | 1 |
| Wieland, Hans Beat: Matterhorn | 1 |
| Liebermann, Max: Allee | 1 |
| Perrier, Alexander: Seebild | 2 |
| Stifterbildnis | 2 |
| Millet, J F: Die Aehrenleserinnen | 2 |
| Lebrecht, Georg: Einsamer Reiter | 2 |
| Haider, Karl: Mädchen mit Blumen | 3 |
| Leibl, Wilhelm: In der Kirche | 3 |
| Uhde, Fritz von: Engel | 3 |
| Winter, Bernhard: Bauernhochzeit | 4 |
| — —: Die Konferenz der Alten | 4 |
| — —: Der Rattenfänger von Hameln | 4 |
| Volkmann, Hans von: Landschaft | 5 |
| Österitz, Alfred: Ostseedörfchen im Winterfrieden | 5 |
| Bildnis Eugen d'Alberts | 5 |
| Goes, Ugo van der: Anbetung | 6 |
| Kranach, Lukas d. Ä: Christophorus | 6 |
| Fehr, Konrad: Orgelchor | 6 |




Digitized by Google

| | Heft |
|---|---|
| Konewka, Paul: zwei Silhouetten | 6 |
| Stadler, Toni: Landschaft | 7 |
| Müller-Münster, Franz: Wilde Jagd | 7 |
| Giorgione: Bildnis eines Mannes | 7 |
| Stock, Doris: Bildnis Mozarts | 8 |
| Lange, Joseph: Bildnis Mozarts | 8 |
| Slevogt, Max: d'Andrade als Don Juan | 8 |
| Schwind, Moritz von: Schlußszene des Figaro-Hochzeitszuges | 8 |
| Steinhausen, Wilhelm: Selbstbildnis | 9 |
| — —: „Herr! Gedenke an mich" | 9 |
| — —: Christus und Nikodemus | 9 |
| — —: Tuschzeichnung „Ich hör ein Sichlein rauschen" | 9 |
| Haider, Karl: Fahrt zum Hades | 10 |
| Struck, Hermann: Bildnis Gerhart Hauptmanns | 10 |
| Courbet, Gustave: Steinklopfer | 11 |
| Corinth, Louis: Conrad Ansorge | 11 |
| Potter P: Junger Stier | 11 |
| — —: Ausschnitt | 11 |
| Fornara, Carlo: Hochgebirgslandschaft | 12 |
| Hofelich, Friedrich: Ueberschwemmung | 12 |
| Maes, Nikolaes: Alte Frau | 12 |
| 1 Abbildung zur ästhetischen Kultur: Das Denkmal für Walther von der Vogelweide in Würzburg | 1 |
| 12 Abbildungen zu dem Aufsatze: Biedermeierstil? | 3 |
| 1 Abbildung zur ästhetischen Kultur: Das „verschönerte" Haus im Posenschen | 4 |
| 1 Abbildung zur ästhetischen Kultur: Aus Danzig | 4 |
| 4 Abbildungen: Spielzeug als Hausarbeit | 6 |
| 2 Abbildungen zur ästhetischen Kultur: Wie es war und ist (Wallfahrtskapelle) | 7 |
| Wandkalender für 1906 | 7 |
| 5 Abbildungen: Vom alten Johannisfriedhof in Leipzig | 10 |
| 4 Bilder: Die Mimik der Kinder beim künstlerischen Genießen | 12 |


## Noten


| | |
|---|---|
| Schüller, Rudolf: Säerspruch | 1 |
| — —: „Wir können auch die Trompete blasen" | 1 |
| — —: Fiedellieder | 1 |
| Dworschak, Anton: Aus der Oper „Die Teufelskäthe" | 2 |
| Dräseke, Felix: Das sterbende Kind | 2 |
| Hausegger, Siegmund von: Stumme Liebe | 3 |
| Krieger, Adam: Abendlied | 3 |
| Wolf-Ferrari, Hermann: Menuett aus „Neugierige Frauen" | 4 |
| Horn, Kamillo: Zweiter Satz aus der F moll-Sonate | 4 |
| Frey, Martin: Der Butzemann | 4 |
| d'Albert, Eugen: Menuett, Zwiegesang und der Schweinekanon aus der Oper „Flauto solo" | 5 |
| Krippenlied: „O Jesulein zart" | 6 |
| Rovensky, K Holan: Weihnachtslied | 6 |
| Bach, Joh. Seb.: Pastorale | 6 |
| Brieslander, Otto: Zugvögel aus „Des Knaben Wunderhorn" | 6 |
| Die heiligen drei Könige | 7 |
| Abaco, E F: Adagio aus der Triosonate E moll | 7 |
| Grädener, Hermann: Aus den „Stimmungen" | 7 |
| Mozart, W A: An Chloë | 8 |
| — —: Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte | 8 |
| — —: „Brüder, laßt uns lustig sein" | 8 |
| Norwegische Volkslieder: Traumlied | 9 |
| „Ich seh dich vor dem Fenster" | 9 |
| Fischerlied | 9 |
| Norwegischer Springtanz | 9 |
| Capellen, Georg: Abschied | 10 |
| Frey, Martin: Tanz, Püppchen, tanz! | 10 |
| Löwe, Carl: Präludium | 10 |
| Ansorge, Conrad: Meine weißen Ara | 11 |
| Löwe, Carl: Abendlied | 11 |
| Capellen, Georg, Schottisches Lied | 12 |
| Mendelssohn, Felix: Neue Liebe | 12 |


Digitized by Google

Digitized by Google

UNIVERSITY

Digitized by Google

ALBRECHT DÜRER

KW

Digitized by Google

Erstes Oktoberheft 1905

19ter Jahrgang Heft 1

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

## Worauf kommt's an?

Wie erscheint Böcklins Entwicklung im groben Umriß Unsereinem?

In Basel lebt ein junger Maler, der hat Talent, und es dauert nicht lange, so tritt er mit „tonigen" Bildern auf, die rein als Malerei besser sind, als die große Mehrzahl selbst der besten ihrer Zeit. Daß er malerisch zu sehen weiß und etwas „kann", das also beweist er früh. In manchem dieser Bilder ist aber schon im Keime ein eigentümliches Sonderleben, das zunächst wie eine Art Romantik erscheint, und dieses Sonderleben macht sich, wie er wächst, zum Beweger seiner Entwicklung. Es ist keine Romantik, mindestens keine im Begriff der Schule, es erweist sich je länger je mehr als ein Drang zum Hinausgestalten von Stimmungen in Bilder, in Gesichte, und es verwandelt, ob sich der Maler dessen bewußt wird oder nicht, auch seine Malweise. Was er an Formen vor der Natur in ernsten Studien kennen und erfahren gelernt, wird ihm zu beweglichen Elementen freien Schaltens, was er von Farben sieht, erhöht und verdichtet er bis zum Märchenleuchten des Traums. Nun wird vor unsern Augen eine Welt sichtbar, deren unsichtbares Dasein wir bisher nur ahnten; wie sie sichtbar wird, überzeugt sie uns, vertieft sie unser Gefühl vom Seienden und bereichert sie unser Innenleben. Kentauren erwachen zum Kampf, wo der Sturm über die Felsrücken braust, und lassen uns dadurch den Sturm selbst mit Kraft bis zur Leidenschaft empfinden, Wassermänner und Wasserweiber tauchen aus der See und ihren Klippen, kenntlich wieder wird in den Höhlen der Drache, in den Waldeinsamkeiten das Einhorn; und wie wir all die Geschöpfe als Kinder der Natur erkennen, so fühlen wir ihre Mutter Natur stärker, als ehe wir sie kannten. Dazwischen steigen Griechen, Römer, Vandalen, Ritter aus den Särgen der Geschichte zu zartem und wildem Neuleben wieder auf. Dann aber werden wir durch die düstern Erhabenheiten des Menschenschicksals geführt: Prometheus sinkt über den klagenden Wäldern aufs Gebirg, der Kaiser Tod gebietet dem Herbst, der Krieg durchtobt, die Pest vergiftet die Erde, und aus dunkelnden Meeren tauchen die Toteninseln der Wehmut. Aber auch Gefilde der Seligen. Und in diese Welt des Ernstes spielen, wie durch dichtes Gebüsch zwischen den Schatten die Sonnenbilder, mit tausend Lichtern alle Humore der Kraft.

So ungefähr, mein ich, wirkt auf uns Böcklin. Auf Alfred Julius Meier-Gräfe wirkt er anders. Der schrieb ein Buch: „Der Fall Böcklin". Und daß über dieses Buch ein Vierteljahr lang in allen Monats- und



Digitized by Google

Wochenschriften und Tagesblättern, die im deutschen Zeitungswalde grünen oder gilben, ein großes Gerausch ertönt ist, das scheint uns wieder beim „Falle Böcklin" der Humor Aber ein Humor der Kraft ist es nicht.

Für Meier-Gräfe also sieht Böcklin anders aus. Nicht so sehr in des Malers Jugend, da sieht er wie wir einen, dessen Bilder rein als Bilder, rein als in sich abgeschlossene Geschenke für den feinsten Augengenuß, zu den allerbesten der Zeit gehören. Aber bald werden ihm Böcklins Bilder unruhig und unharmonisch, und auf eine Periode noch immerhin „relativen Malerbewußtseins" folgt bald eine, in der Böcklins ganze Malkunst von stofflichen und literarischen Interessen aufgezehrt ist. Wie ward der Maler zu diesem „populären Böcklin"? Das „Genrebild" Knausischer Art hat's ihm angetan! Mit Worten, denen es an Saft nicht fehlt, gibt Meier-Gräfe seiner Abneigung gegen den Böcklin Nachdruck, den wir als Maler-Poeten zu feiern gewohnt sind. Diese seine Art, meint er, läßt ja keinerlei Wertung zu, „und deshalb ist Böcklin überhaupt kein Wert im strengen und gerechten Sinn"; diese seine Werke „sind vor dem Urteil einer auf Kunst gerichteten Betrachtung überhaupt nicht". „Theater im schlimmsten Sinne zog ihn an." Er gibt dem Auge, er gibt der Seele nichts, er, man höre: der „mit nichts uns nötigt, aus dem, was man schon hat, herauszugehn". Die Landschaft dient ihm „nur als Kulisse", in den Stücken, die er uns vorspielt, sind „die komischen Szenen die besten", nämlich „vergrößerte und haltbar gemachte Witzblätter", „unter denen die zu den gelungensten gehören, in denen zu dem freiwilligen Humor der kostbarere unfreiwillige hinzutritt". Aber nicht Böcklin selber ist das Unglück, sondern, daß man ihn jetzt so allgemein bewundert. Denn „der bewußte Besitz Böcklins bedeutet Verzicht auf Kunst". „Man hat alle Empfindungen zu achten, auch solche, die man nicht begreift, wenn nur ein Atom von Legitimität dahinter steckt und die Anstrengung nichts Wesentliches kostet. Dieser Ausnahmefall aber tritt hier ein." „Kein Band zwischen dem Heiligsten und der Menschheit, das nicht durch diese Kultur des Pseudopriesters zerrissen würde." . . .

Fragen wir, wie solcherlei Urteile entstehen können, so gibt uns Meier-Gräfes Buch wohl zwischen den Zeilen gute Antwort, auf ihnen selber aber trotz seiner 270 Seiten schlechte. Da sucht der Verfasser mit einem verwunderlichen Aufwand von Sätzen dem Leser und, scheint es, sich selber klar zu machen, warum ein Kunstwerk als Einheit wirken muß, um stark zu wirken. Die Einheit vermißt er bei dem Böcklin der Manneszeit. Er behauptet *nicht*, daß ausschließlich und allein im engsten Sinne malerische Bilder von Wert seien. Auch er sieht im „Nutzen der Seele" den höchsten Zweck. „Erreichte" beim, sozusagen, erwachsenen Böcklin „das Mittel den Zweck, uns seelisch zu beschenken", so wären seine Bewunderer auch nach Meier-Gräfe im Recht. Es erreicht ihn aber nach Meiers Meinung nicht. Was uns mit Werken wie den „Villen am Meer" und den „Toteninseln", den „Gefilden der Seligen", dem „Prometheus" und anderen gegeben wird, das *fühlt* er eben nicht. Welche Wärme, welche Lebendigkeit, wo Meier von Bildern spricht, die im engsten Sinne malerisch be-



Digitized by Google

deutende Kunstwerke sind, sich damit aber auch erschöpfen. Und im Gegensatz dazu kein einziges wirklich warmes Wort für den „Dichter" in Böcklin, für die poetischen Werte seiner Kunst. Und so fühlt er auch die gewaltigen Einheiten nicht, die in Böcklins glühender Phantasie die Welt und seine Gestaltungen umschmolzen, bis sie ihnen, bis sie diesen Einheiten die Erscheinung, die Form gaben.

Es gibt ja wirklich sehr verschiedene Werte, die aus Bildern sprechen können. Zunächst die rein gegenständlichen: ein Bild kann uns etwas geben, weil es uns an dies oder das erinnert oder zeigt, wie das oder der aussieht, oder wie etwas geschehen ist oder geschehen sein könnte, oder weil es uns eine Anekdote erzählt. Das sind sozusagen Rohwerte, denn um sie zu vermitteln, braucht es einer Kunst überhaupt noch nicht. Ein Kunstwert aber ist schon der zeichnerische der Linien-, ein Kunstwert der farbliche der koloristischen Schönheit, soweit sie nicht Ergebnisse des Zufalls sind. Ein Kunstwert ist durchaus der im eigentlichen Sinne malerische Wert, den beispielsweise das für dieses Heft wiedergegebene Bild Liebermanns zeigt, das keineswegs bloße Wirklichkeitsabschreiberei ist, sondern das Zeugnis einer besondern Art des Sehens, eines besondern Geschmacks und einer besondern Weise des technischen Ausdrucks. So werden rein malerische Werte zu Vermittlern seelischer, so gibt ein gutes Bild ein Stück Persönlichkeitsgehalt, auch wenn es als Stoff nichts weiter zeigt, als einen an und für sich ganz gleichgültigen Ausschnitt Natur, mag er sogar nur ein Scheit Holz umfassen oder ein Spargelbündel. Der Gehalt eines Bildes ist eben etwas anderes, als sein Stoff, und ein Dürersches Rasenstück hat mehr davon, als manchen Mal-Professors sensationellste Unglücksfälle oder exzellenzenreichste Staatsaktionen. Wenn aber ein bedeutender Mensch Erlebnisse seiner Seele in uns wiedererweckt, bereichert er uns dadurch auch dann, wenn er's durch Vermittlung eines Bildes tut. Oder nicht? Die Sachlage wirft so glatt das Meier-Gräfesche Folgern und Schließen um, daß es wieder nur die eine Erklärung für all den Lärm gibt: Meier und manch andere fühlen den Seelengehalt der größten Böcklinschen Werke nicht und glauben deshalb im Ernst: was uns hier in Bildern gegeben ist, läßt sich literarisch, läßt sich mit Worten einfacher und besser geben. Als wenn sich der seelische Ausdruck auch nur eines Pferdekopfes aus den Furienrossen im „Krieg" anders übertragen ließe, als eben durch Malerei! Das aber ist doch wahrhaftig in einer Kunst „legitim", was du nicht anders von Seele zu Seele vermitteln kannst, als eben durch diese Kunst.

Ich glaube, wer all die Zeitungsstimmen über Meier-Gräfes Buch noch einmal an seinem geistigen Ohre vorbeisummen läßt, dem werden die folgenden Gedanken als Nachhall bleiben:

Erstens: es ist noch immer in deutschen Landen so, daß das Aussehen nach Wissenschaftlichkeit an sich schon mächtig imponiert. Hat einer von großen Kunstwerken auch noch so tiefe Eindrücke erhalten, er zweifelt daran, ob er das eigentlich „dürfe", wenn ihm das wer mit einem ausgiebigen Hebel- und Schraubenwerk zu erklären sucht, das man nicht versteht.

Zweitens: es hat sich bei vielen in unsern kennerischen Kreisen



Digitized by Google

eine Auffassung über „Malerei" herausgebildet, die unter allen Möglichkeiten, auf der Fläche mit Farb und Form zum Auge zu sprechen, nur eine einzige Art als vollberechtigt anerkennt, die nämlich, welche den Augen der Herren gerade entspricht. Wer von Malern und Laien das „Malerische" in etwas anderm sieht, gilt ihnen dann als Tor. Einfach ist das Verfahren schon, ob's richtig ist, fragt sich wohl. Unsrer bescheidenen Meinung nach ist in jedem Einzelfall diejenige Malerei die beste, die den Gehalt am besten zur Geltung bringt, wie er sich aus der Auseinandersetzung eines Künstler-Ichs mit seinem Gegenstande ergiebt. Wer sich Böcklins spätere Schöpfungen, sagen wir kurz die von ihm gestalteten „Gesichte", in der Art seiner frühesten von Meier gelobten ausgeführt denkt, wird sofort fühlen, wie notwendig die Umgestaltung der Böcklinschen Technik für diese späteren Werke war. Wer uns Erdenbewohnern Unirdisches anschaulich machen will, der kann das ja nur durch die Form der Vision, des Traumes, denn was wir wach sehen, erscheint uns ja immer als irdisches. So drängte auch einen Böcklin, ob ihm das bewußt ward oder nicht, ob er gelegentlich so *sprach* oder anders, die Sache selber zu traummäßiger Gestaltung. Darin liegt also nicht ein Verlust, sondern eine Eroberung der Malerei.

Drittens: was eine freie Kunstbetrachtung wie den Teufel verjagt hat, das führen die Meier-Gräfe und Genossen durch die Hintertüre ins gute Zimmer: den *Dogmatismus*. Nur das *ist* ein Kunstwerk, nur so *darf* man malen — man begründet wieder so frisch und fröhlich wie je mit ästhetischen Glaubenssätzen.

Viertens: man *verengert* dadurch, wo wir eine Erweiterung brauchen. Nein, nach zwei Seiten gleichzeitig wandeln, Meier-Gräfe hat sicherlich Recht, das kann man nicht. Aber man kann nach zwei und mehr Seiten nacheinander sehen, und nach je mehr Seiten man's tut, um so mehr trinkt durchs Auge die Seele „von dem goldnen Ueberfluß der Welt". Entwerten wir für uns und andere, was nicht nach der einen Richtung hin liegt, so ist das Ergebnis, mit Respekt zu sagen, ein seelisches Auspowern und nichts Besseres.

So weit sind wir noch nicht. Was an der Böcklin-Verehrung Mode ist, das wird verfließen, versickern und verdunsten. Aber wie das Wasser vom Nil: indem es Nährstoff zurück läßt, der Saaten treibt. Wie schon der Sprachgebrauch in Malerei, Skulptur, Baukunst und Musik, wie er in *allen* Künsten die höchste Wirkung als „poetisch" bezeichnet, so wird sich allmählich auch die Erkenntnis ausbreiten, daß das Poetische nicht der Literatur allein angehört, daß es überall ist, wo Licht in die heiligsten Seelendunkel fällt. Und wer das nicht mit dem Verstande erkennt, gottlob, der ahnt's in Unschuld als kindlich Gemüt, solange seine Phantasie noch nicht vernüchtert ist. Es ist gewiß eine schöne und sehr erstrebenswerte Sache, daß ein Kunstwerk an sich ein möglichst abgeschlossenes feines Ding sei, aber vor allem kommt's doch wohl darauf an, was sein Gehalt an Lebenswerten dem Weiterlebenden mitgibt. „Nicht der Schule, sondern dem Leben", heißt der alte pädagogische Satz. Nicht der Kunstwerke, sondern des Lebens wegen scheinen uns auch Kunst und Kunstschreiberei da zu sein.



Digitized by Google

Gewiß, gerade wir Deutschen haben Grund, uns vor der Unterschätzung des Technischen und des rein Malerischen zu hüten. Wächst meine Technik, erhöht mir das die Möglichkeiten, „zu sagen, was ich leide" und was mich erquickt. Genuß der Technik bedeutet dem Kenner nicht nur Freude an der Mache an sich, die ihn das Ueberwinden der Schwierigkeiten, die Lust am Bilden nachfühlen läßt. Sie bedeutet ihm auch Genuß der Künstler-Persönlichkeit in einigen Graden, denn Technik ist Handschrift. Und malerische Schönheit kann weit über bloße Augen-Sinnenlust hinaus, kann bis zu seelischen Wirkungen voller Stimmung führen, wie sie den musikalischen verwandt sind. Braucht, wer das schätzen und lieben kann, deshalb stumpf zu sein gegen Uebertragungen von Geist zu Geist, die Technik und Malkunst als Diener benutzen in höherem Dienst? Oder ist es ein niedrigerer, an den wir bei den Ewigkeitsgefühlen denken, um deren Gestaltung Böcklin gerungen hat? Wenn in irgend einem Künstler, so sehen wir ja in ihm einen Tempelerrichter der Malerei. Und wie alle echten Tempel wirken die seinen als Kunstwerke, aber nicht nur als Kunstwerke, weisen sie hin auf Größeres noch, als sich selbst. Nicht nur unser Verhältnis zur Kunst, unser Verhältnis zur Natur ist durch diesen Großen tiefer, unser Verhältnis zum Leben ist durch ihn inniger geworden. Und das ist es vor allem, weshalb uns Meiers Gram über das in Böcklins Bewunderung verirrte Deutschland so gar nicht zu Herzen geht. A

## Walt Whitman

Ich setze meinen Ausführungen über Walt Whitman, den weltbekannten „Dichterphilosophen", eine bezeichnende Stelle aus seinen „Grashalmen" nach Schölermanns Uebersetzung voran, um ihn selber noch einmal ungestört zum Leser sprechen zu lassen, bevor ich das Wort über ihn nehme.

Ich habe gesagt, die Seele ist nicht mehr als der Leib,
Ich habe gesagt, der Körper ist nicht mehr als die Seele,
Und nichts, auch nicht Gott, ist größer als man selber ist,*
Und wer eine Wegstunde ohne Mitgefühl wandelt, der wandelt zu seinem eigenen Begräbnis, gehüllt in sein Leichentuch,
Aber ich oder du, ohne einen Pfennig in der Tasche, können das Köstlichste der Erde kaufen.
Mit dem Auge nur aufblicken oder eine Bohne in ihrer Hülse zeigen, stößt alle Gelehrsamkeit über den Haufen,
Und es gibt keinen Beruf und keine Beschäftigung, durch die der junge Mann, der sie betreibt, nicht zum Helden werden kann,
Es gibt keinen Gegenstand so zart, der nicht eine Radnabe für das kreisende Weltall abgäbe,
Und ich sage zu irgend einem Manne oder Weibe: Laß deine Seele kühl und gelassen vor einer Million von Welten stehen.

* D. h. Gott außer mir ist nicht größer als Gott in mir. W



Digitized by Google

Ich sage zum Menschengeschlecht: Seid nicht neugierig nach Gott;
Denn ich, neugierig nach allem und jedem, bin doch nicht neugierig nach Gott,
(Kein Wortüberschwang vermag zu sagen, wie ich voll Frieden zu Gott und zum Tode stehe).

Ich höre und sehe Gott in jedem Gegenstand, doch Gott begreif' ich nicht im mindesten,
Noch begreife ich, wer noch merkwürdiger sein kann als ich selber.

Weshalb sollte ich Gott mehr zu sehen begehren als am heutigen Tage?
Ich sehe etwas von Gott in jeder Stunde von den vierundzwanzig, und wieder in jedem Augenblick,
In den Gesichtern der Männer und Frauen, und in meinem eigenen Antlitz im Spiegel,
Ich finde Briefe von Gott, auf der Straße fallen gelassen, und jeden Brief mit Gottes Namen gezeichnet,
Und ich lasse sie liegen, denn ich weiß, wohin ich auch gehe,
Werden immer und ewig andere pünktlich eintreffen.

Und Tod, was dich betrifft, du herbe Umarmung der Sterblichkeit, umsonst versuchst du mich zu erschrecken.

Zu seiner Arbeit eilt entschlossen der Geburtshelfer,
Ich sehe die helfende Hand, wie sie drückt, empfängt und unterstützt,
Ich bücke mich an den Schwellen der feinen, biegsamen Türen
Und merke den Ausgang, die Erleichterung und das Entweichen.

Und was dich betrifft, du Leiche, ich denke, du gibst guten Dünger — doch anstößig sind' ich das nicht.
Ich rieche die weißen Rosen, süß duftend und knospend,
Ich greife nach den Lippen des Laubes, ich greife nach der glatten Brust der Melonen.

Und Leben, was dich betrifft, denk' ich, du bist das übrig Gebliebene von vielem Sterben,
(Ohne Zweifel bin ich schon früher zehntausendmal gestorben).

Ich höre euch flüstern da oben, ihr Sterne des Himmels,
Ihr Sonnen, ihr Gräser des Grabes, o unaufhörlicher Uebergang und Beförderung!
Wenn ihr nichts sagt, wie kann ich etwas sagen?
Von dem trüben Sumpf, der im herbstlichen Forste ruht,
Von dem Mond, der die Tiefen der säuselnden Dämmerung hinabgleitet,
Sprühet, ihr Funken des Tags und der Dämmerung, flimmert auf den schwarzen Stämmen, die im Schlamme verfaulen,
Tanzt mit dem ächzenden Knarren der trockenen Aeste!

Da ist dies Etwas in mir — ich weiß nicht, was es ist, aber ich weiß, es ist in mir.
Verzerrt und schweißig — dann wird mein Körper ruhig und kühl,
Ich schlafe . . . schlafe lange.



Digitized by Google

Ich kenne es nicht, es ist ohne Namen, ist ein unausgesprochenes Wort,
Es ist in keinem Wörterbuch, keiner Lautgebung, keinem Symbol.
Es dreht sich auf etwas, das mehr ist als die Erde, mit der ich mich drehe,
Ihm ist die Schöpfung der Freund, dessen Umarmung mich weckt.

Vielleicht könnte ich noch mehr sagen. O Andeutungen! Ich flehe für meine Brüder und Schwestern!
Seht ihr, o meine Brüder und Schwestern?

Es ist nicht Chaos oder Tod, es ist Form, Einheit, Bestimmung, ist ewiges Leben — ist Glückseligkeit!

Ich widerspreche mir selbst?
Nun gut, ich widerspreche mir selbst.
(Ich bin ja weiträumig, ich enthalte Vielheiten).

Der gefleckte Falke stößt an mir vorüber und schilt mich, er beklagt sich über mein Plaudern und Zaudern,
Ich bin aber doch nicht zahm, ich bin auch unübersetzbar,
Und lasse meinen barbarischen Raubvogelschrei ertönen über die Dächer der Welt!

Auf Long Island bei New York, am Strande des Ozeans, wurde im Jahre 1819 Walt Whitman geboren. Eines Zimmermanns Sohn, mit dreizehn Jahren aus der Schule, Setzer, Autodidakt, Schriftsteller, Lehrer, in inniger Berührung mit allen Schichten der Bevölkerung, lebt und schafft er seiner Naturſehnsucht nach möglichst „im Freien". Als Mann in den Dreißigern fängt er's an immer deutlicher zu empfinden, wie all seine Tagesbemühungen herkömmlicher Art überwachsen werden von dem Verlangen, sich selber zu „verlautbaren": „offenherziger und umfassender als irgend ein früheres Gedicht oder Buch es getan", will er „seine persönlichen Beziehungen zu Ort und Zeit" unter fortgesetzter Aufzeichnung des Augenblicks aufdecken. So entstehen die „Grashalme". Anno 1857 erscheinen sie zum ersten Male gesammelt. Ein Emerson wittert, wie Federn berichtet, sofort die bedeutende Persönlichkeit in den „Gesängen". „Ein Buch kam im letzten Sommer heraus," schreibt er an Carlyle, „ein Ungetüm von nie gesehener Art, aber mit schrecklichen Augen und Büffelkraft und unbestreitbar amerikanisch." Bald mehren sich, wenn auch die Menge zunächst gleichgültig bleibt, Whitmans Anhänger unter den Besten. Thoreau feiert seine Größe als „übermenschlich", Dante Gabriel Rossetti nennt ihn den Gründer einer noch nicht zu übersehenden neuen Literatur. Bei uns in Deutschland wird er schon 1868 durch Freiligrat eingeführt. Und neuerdings werden bei uns sogar die Edda und die Bibel zu Vergleichen mit den Grashalmen herangezogen. Anderseits erklärt Max Nordau, der allerdings nach Schölermann an unheilbarer Normalomanie leiden soll, Whitman für verrückt „ohne jeden Schatten eines Zweifels". Aber auch Leute mit weniger Hochachtung vor der Gewöhnlichkeit, Leute von Scharfsinn und ästhetischem Feingefühl habe ich mit beiden Händen



Digitized by Google

abwehren sehen, wenn man ihnen von dem Amerikaner als einem Denker und Dichter sprach.

Gegenwärtig liegen zwei deutsche Uebersetzungen vor, die Auszüge aus den „Grashalmen" bringen und sich zum Teil ergänzen: die von Karl Federn (J. C. C. Bruns, Minden i. Westf.) und die von Wilhelm Schölermann (Eugen Diederichs, Jena).

Walt Whitman selber bezeichnet die „Grashalme" als Gesänge und gibt sie in einer Art freier Rhythmen, ohne dabei allerdings irgendwie Poesie im „Fachsinne" anzustreben. Er behandelt die verschiedenartigsten Stoffe, er wendet sich mit programmatischen Widmungen an die alte und neue Welt, an die Dichter der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, er erzählt aber auch von seinen Wanderungen, er schildert die gewaltigen Eindrücke, die er als Krankenpfleger im Bürgerkriege der Vereinigten Staaten empfing, er singt von der Zeugung, von Leben und Tod. Doch fast überall dient ihm das Gegenständlich-Stoffliche nur als Beispiel, als Unterlage für seinen eigentlichen Zweck, für das Entwickeln seiner Empfindungen und Gedanken, für das Verkünden seiner Lebensüberzeugungen, für das „Singen" seiner Weltanschauung. Die geht zunächst darauf aus, die unzerstörbare „Natürlichkeit" und ewige Herrlichkeit aller Schöpfung zu feiern. Er will uns befreien von dem Kleinmut, der unter der Last der Jahrtausende die Natur in unserer Zivilisation verloren glaubt. Er macht uns offenbar, wie in der tiefsten „Unnatur" auch nur eine besondere Art der Natur sich ausdrückt, wie in der abstraktesten Begriffsspalterei des Stubengelehrten noch nur eine andere Form desselben Lebens sich äußert, das im Wassersturze brandet. Und er wird nicht müde, unser Staunen vor diesem unfaßbaren Wunder des Lebens „an sich" wachzurufen, des Lebens, das alles durchdringt und alles heiligt, indem es denselben unergründlich tiefen „Sinn" offenbart im Bau und im Wirken der Erscheinungen, die wir Menschen schwach oder stark, die wir gut oder böse nennen, die wir anbeten oder die wir verachten. Da braust seine Begeisterung in einen „Alljubel" aus, in dem alle menschlichen Wertunterschiede vergehen. Maler haben den Heiligen unter ihren Gestalten einen besonderen Nimbus gegeben. „Ich aber," ruft Whitman, „male Myriaden von Häuptern, aber male kein Haupt ohne seinen Nimbus goldfarbenen Lichtes . . . Ich bin nicht nur der Dichter der Güte, ich weigere mich nicht, auch der Dichter des Bösen zu sein . . . Mein Gang ist nicht der Gang eines Tadlers oder eines Verwerfenden. Ich benetze die Wurzeln von allem, was gewachsen ist . . . Ich halte die Eingeweide nicht für geringer als den Kopf und das Herz . . . Ich glaube an das Fleisch und die Begierden . . . Ich glaube, ein Grashalm ist nicht geringer als das Tagewerk der Sterne, und die Ameise ist ebenso vollkommen, oder ein Sandkorn oder des Zaunkönigs Ei, die Baumkröte ist ein Meisterstück für den Allerhöchsten, die Brombeerranken könnten die Hallen des Himmels schmücken . . . Und eine Maus ist Wunders genug, um unzählige Gläubige zu bekehren." Die Seele ist ihm nicht mehr als der Leib, der Körper nicht mehr als die Seele. Gleich setzt er als „Wirklichkeiten", als Realitäten, mit dem Spiel des Sonnenscheins und dem Mittagstriller des Vogels



Digitized by Google

auch sein eignes Entzücken und sein Gefühl von Gesundheit. Und als Idealitäten erklärt er, wie Glaube und Hoffnung so auch Waldenterich und Waldente, „die beflügelten Zweckmäßigkeiten". Denn wie könnte er lebendiger als in solchen kühnen „Umkehrungen", in solchem Begriffsspiele unserem Bewußtsein zur Anschauung bringen, was sich von unserem Verstand nicht erfassen läßt: das Alleins der Schöpfung in Leib und Seele, in Sinn und Sein?

Freilich, leben kann der Mensch auf solchem Gipfel einer alles ohne Unterschied umfassenden Liebe nur in der „Vorstellung", nur in der Verzückung, im Weltjubel „unpersönlichen" Denkens. In der vollen Wirklichkeit seines Seins verbietet's ihm die Empfindlichkeit seines Körpers, den Aussatz als reines Leben zu genießen, und die Nase schon macht's ihm unmöglich, Gott auch im Kote seiner Schöpfung zu verehren. So tritt denn auch Whitman aus seinem „Allbejahen" heraus auf den persönlichen Standpunkt. Aus dem Verkünder der ewiggleichen Herrlichkeit aller Natur entwickelt sich der Sänger des „Einzeln Getrennten", des individuellen „Ich", der Sänger der Persönlichkeit und des persönlichen Lebens. Dem erscheint als ursprünglich und natürlich der Mensch vor allem in der Freiheit seines Selbst. Die freie Persönlichkeit singt Whitman, die's verachtet, fremden Gesetzen zu folgen, die das Recht für sich behauptet, wie Busch und Baum nach eigenem Triebe zu wachsen. „Warum sollte ein Mann, ein Weib nicht ebenso tun wie Frühling und Herbst und sich ergießen wie sie . . . Mögen andre Gesetze verkünden, ich will der Gesetze nicht achten . . . Ich glaube, ich betrage mich am Ende nicht hochmütiger als die Wasserwage, nach der ich den Grund meines Hauses lege." Zum Kampf für das Recht seines Eigenwillens ruft er unablässig den Menschen. Und diese Kraft des Freien, auf eigne Art zu leben, zu genießen und zu leiden, sie erscheint ihm zur höchsten Herrlichkeit gesteigert in dem Streben des Starken, der die Furcht nicht kennt, der aller Welt und jedem Schicksal Herr zu werden trachtet, indem er sie in sich überwindet, der alles Unglück, der Fesseln und Schmach noch willkommen heißt als Proben für seine Kraft: „Dem Streit, den Martern, dem Gefängnis, dem Haß der Menschen" will er von Angesicht zu Angesicht gegenüberstehen! „Das Schaffot besteigen, den Mündungen der Gewehre mit völligem Gleichmut entgegengehen." Aus diesem Streben nach höchster Freiheit, das wahrlich nichts gemein hat mit der Lendenschwäche unserer Gernegroße, aus dem Streben nach heroischem Gehorsam gegenüber dem „Gott in sich", erhält auch die offne Lust Whitmans an seiner starken Geschlechtlichkeit ihren Ewigkeitsglanz. „Ich wage es nicht, mich zurückzuziehen," singt er's dem Weibe, „Durch euch löse ich die stokkenden Ströme meines Wesens, In euch hülle ich tausend kommende Jahre, In euch säe ich die Saat der Meistgeliebten Amerikas. Und ich will auf die Früchte ihrer strömenden Schauer zählen, wie ich auf die Früchte der strömenden Schauer zähle, die ich euch spende." Höher aber noch als das Leben und feierlicher als die Zeugung preist er den Tod, der ihm das unzerstörbare Sein der Persönlichkeit von Erscheinungsform zu Erscheinungsform durch die Ewigkeiten führt. „Ein Wort nur, das letzte Wort, das größer ist als alle, das



Digitized by Google

leise entzückende Wort Tod . . . Heil, Fahrtgenosse, Heil! Ruf ich meiner Seele freudig zu, das Leben flieht, das Leben naht! Wir lösen das Anker, das lange geruht." — Doch nicht um nach außen zu herrschen, nicht um andre zu knechten will er stark sein, sondern nur um Herr seiner selbst zu werden. Ja über die Freiheit der eignen Persönlichkeit, erstrebt er die Freiheit aller, die zu Persönlichkeiten erwachsen können, daß sie sich vereinigen zu Gemeinschaften ursprünglicher wahlverwandter Naturen. So wird der Sänger des „Einzeln-Getrennten" zum Sänger des Gemeinsamen und der Kameradschaft. „Eine begeisterte Freundschaft," kündet er, „die harrt und harrte immer verborgen in allen Menschen."

Hierin aber, in diesem kraftvollen doch auch ganz allgemeinen Umreißen eines seelischen Kulturideals erschöpft sich, scheint mir, Whitmans Gestaltungskraft. Wohl spricht er noch von der Eigenheit seines Wesens, die „Wirklichkeit", die Ursprünglichkeit des Seins am stärksten fern von Stuben- und Bücherluft im Freien, auf der „Landstraße", in lebendiger Wechselberührung mit der Außenwelt zu spüren: wohl legt er von seiner Leidenschaft Zeugnis ab, die ewige Herrlichkeit des Lebens vor allem im „Heut", im ungeschminkten Gestalten der Gegenwart zu feiern. Und er kündet wie von seiner Gabe der Gesundheit, „unser Blut zu kräftigen und zu klären", so von seinem Abweisen aller Weggenossen, die nicht ihr bestes Blut, Mut und Gesundheit mitbringen. . . Dennoch: wie diese ursprüngliche, stolze, freie, kräftige, kühne und gesunde Persönlichkeit ihre Sonderaufgabe weiterbildet, was für Meinungen sie dabei schafft, was ihrer Selbstherrlichkeit gut ist, was böse, wie sie's fertig bringt, sich selber uneingeschränkt zu entwickeln, ohne der Freiheit der Genossen in den Weg zu treten, kurz: wie die subjektiven Gesetze denn eigentlich beschaffen sind, als deren Vertreterin sie so frei und kühn auf dem Kampfplatz erscheint, und wie sie sich mit diesen ihren Gesetzen auswirkt im engen Raume der „Sachen" — darüber erfahren wir nichts mehr von tieferer Bedeutung. Es ist, als sähen wir eine Meereswoge gewaltig aufschwellen, plötzlich aber, bevor sie sich zu ihrer vollen schaumsprühenden Höhe emporreckt, in der Mutterflut wieder verebben. Es fehlt Whitman bei allem Trieb zum Vollpersönlichen eben doch an dem letzten und tiefsten schöpferischen Vermögen zur Sonderentwicklung. Das spricht sich denn auch auf's deutlichste aus in seiner Abneigung gegen alles Abstoßen und Verneinen: Er ruft zum Kampfe mit der Welt und will doch — auch als „Persönlichkeit" noch — immer wieder alles Leben bejahen. Er schwankt, ohne es in seinem Bewußtsein klarer sondern zu können, zwischen dem persönlichen und unpersönlichen Standpunkt einher. Damit aber setzt er sich in innere Widersprüche verhängnisvoller Art, denn nur die unpersönliche Liebe vermag gestaltlos wie der Aether das All zu umfließen. Persönlichkeit ist Gestalt, ist Begrenztheit, ist Enge, und alles persönliche Schaffen muß verneinen, *indem* es bejaht, muß Werte stürzen *dadurch*, daß es Werte erhebt, muß hassen, *weil* es liebt. Tut Unrecht, indem es sich selber entwickelt, weil es nicht anders kann, als sich auf Kosten von anderm entwickeln, wie der Gipfel sich nur auf Kosten des Tales erhebt. Und übt doch in diesem



Digitized by Google

Unrecht sein höchstes Recht, da es nur so die Welt befruchten kann mit seinem innersten Wesen und an seiner Stelle helfen, das Chaos des Seins schöpferisch wertend zu gliedern. Nicht vor der Enge selber, nur vor der Kleinlichkeit dieser Enge, vor der hochmütigen Begrenztheit des Sonderns, vor dem giftigen Haß des Verneinens kann sich die Persönlichkeit bewahren, indem sie es in ihrem Bewußtsein festhält, daß auch ihr grimmigster Gegner in seiner Art dasselbe Recht übt, das sie übt. Ja, daß er es üben muß, um ihre Enge zu ergänzen. Daß sie beide also in ihrem Kampfe notwendige Teile sind eines Ganzen.

Whitmans Liebe aber fehlt der entschiedene Haß, seinem Entzücken der tiefe Grimm. In endlosem Jubel schier, in ewiger Wiederholung des Gleichen rollen seine Gesänge dahin, und was seine Gefühle so an „Weite" gewinnen, das büßen sie mit der Verschwommenheit ihres Wesens. Einer Verschwommenheit, die durchaus nicht durch die innerste Unergründlichkeit all unseres „Empfindens" bedingt ist. Diese Verschwommenheit, diese Unsicherheit legt aber auch Zeugnis ab von einer gewissen Verworrenheit. In der Tat reicht das „Chaos" in seinem Gefühlsleben oft tiefer, als man bei der Kraft der Eigentümlichkeit der Gefühle annehmen möchte. In erotischen Dingen besonders stört mich's, daß er natürlich-tierische Sinnlichkeit so häufig unmittelbar mit übersinnlicher Andacht verquickt: eine mir persönlich, ich gesteh's, unleidliche Mischung von Weihrauchdüften und Faunsathmosphäre. Gewiß, aus dem Urboden des Geschlechtlichen sprossen auch unsre feinsten und höchsten Empfindungen, ist denn aber kein Unterschied zwischen der Wurzel und der Krone des Baumes, mag's auch derselbe Saft sein, der sie nährt? Muß es nicht ästhetisch wie ethisch „verkehrt" wirken auf alle, die nicht von der „mystischen Brunst" besessen sind, wenn vor dem Phallus niederkniet, wer das Heiligste im Vermählungsempfinden anbeten will? Und muß es nicht schließlich wie ein fieberhaftes „Uebergreifen" wirken, wenn Whitman selbst das Kosen der Winde als einen sanften Kitzel durch Genitalien empfindet? Oder wenn er bei seinen Seelenschilderungen sich bis in das „Schweißige" seiner Gemütszustände — sit venia verbo — hineinschnuppert? — Am stärksten begreiflicherweise spiegeln sich solche Gefühlsverworrenheiten in Whitmans Urteilen und Meinungen, wenn zu der Verschwommenheit der Empfindung selber auch noch der Mangel an schärferem geistigen Unterscheidungsvermögen sich gesellt. Nur so lassen sich für mich die zum Teil einfach banalen Verwechslungen erklären, die sich bei ihm finden. Seinen idealen „Staat" z. B., seine Kameradschaft freier Persönlichkeiten besingt er als Demokratie. Er empfindet den „prinzipiellen" Wesensgegensatz nicht zwischen der Kultur, die Persönlichkeiten ausbilden, und jeder politischen, monarchischen wie republikanischen Verfassung, die alle Individuen unter die gleichen Massengesetze zu zwingen suchen muß. Er ist „nur" gegen die nivellierenden Tendenzen der Demokratie. Wozu aber muß wohl eine politische Demokratie ohne nivellierende Tendenzen führen, wenn nicht zu einem Gegensatz ihrer selbst, so ziemlich in allem: zu einer „Aristokratie der Natur". Und er, der Verkünder der Persönlichkeit, er feiert die Befreiung der Geschlechter



Digitized by Google

zu eigenem, d. i. zu verschiedenem Rechte, unter dem Zeichen der Gleichheit mit den bekannten Trommelwirbeln der Emanzipation: Da erst ist ihm die wahre „große Stadt", singt er, „Wo Frauen in den öffentlichen Zügen durch die Straßen schreiten genau wie die Männer, Wo Frauen in die Versammlungen treten, genau wie die Männer". Die Weltweisheit als Pallas Athene, die den Olymp verläßt, um auf der äußersten Linken des Reichstags ihren Sitz einzunehmen!

Solche „Kleinheiten" des Fühlens und Denkens aber — man muß das Wort hier freilich mit mehreren Körnern Salzes als Kleinheiten einer höheren Natur nehmen — sie scheinen mir zugleich mit allem Anziehenden seines Wesens dem tiefsten Grunde seiner Begabung zu entkeimen auch in Gestalt einer gewissen Verstandesnüchternheit bei all seinem Weltjubel. Feierlich spricht er „das Hirn der Neuen Welt" an, um den Kern dieser feierlichen Aufgabe in nüchterner Erklärung als seine Absicht zu enthüllen, „das Moderne zu formulieren". Das heißt er „singen". Wie ein Chemiker vor seinem Experimente doziert, definiert er, der Prophet, seinen Willen von der Wahrheit zu künden: „Ich will zeigen, daß es nichts Unvollkommenes in der Gegenwart gibt, noch in der Zukunft geben kann." „Was andre als Pflichten verkünden," so „dichtet" er gleich einem Schulmeister, „das lehre ich als lebendige Impulse." „Gehe, geliebter Freund," in „Versen" ermahnt er's: „und wenn's sein muß, gib alles andere auf und heute beginne dir Mut anzueignen . . ." Und die Größe der Welt „preist" er durch die „Kalkulation": „Und alle Systeme, die ich sehe, so hoch multipliziert, als ich rechnen kann, grenzen bloß an den Rand von ferneren Systemen."

Auf diesen ethischen, auf diesen Gehaltsschwächen bei allem Mächtigen und Hohen seiner Natur beruhen auch die ästhetischen Ausdrucksmängel bei allen Vorzügen seiner Poesie; die Unfähigkeit seines Schöpfertriebes zum letzten entscheidenden Gliedern der Persönlichkeit unterbindet auch seine dichterische Gestaltungskraft, die Verschwommenheit seines Gefühls läßt auch seine Schilderungen auseinanderfließen, und die Nüchternheits-, die Kleinlichkeitsanfälle seiner Begeisterung sind es, die seine poetischen Darstellungen in prosaische Beschreibungen auslaufen lassen. Ja, bis zu unendlichen Namensregistern sogar „in Versen" verirrt sich seine Poesie: Seiten und aber Seiten füllt er in einer Art Pedanterie der Verzückung mit dem nackten Aufzählen von Dingen an, die seine Begeisterung erregen. Ebenso wenig wie die Mundhöhle und die Nasenlöcher vergißt er Herz- und Gaumenklappen unter den Herrlichkeiten des Menschenleibes aufzuführen. Gewiß, es ist nicht alles „echte" Nüchternheit: in mancher „Trockenheit" knistert es elektrisch von barockem Witz. „Suche mich unter deinen Stiefelsohlen!" fordert klassisch amerikanisch der im Erdenelemente Wiederaufgelöste den Leser auf. Und gewiß gehört auch der Mut und die selbstverständliche Entschiedenheit des geistigen self made man dazu, um sich so rücksichtslos offen, wie Whitman es tut, in all seiner Kraft, wie in all seiner Schwäche zu zeigen. Aber die Schwäche selber kann dieser Freimut darum nicht zum Vorzug umstempeln. Kurz, um meine Ausführungen zm Schluß



Digitized by Google

noch einmal knapp zusammenzufassen: ich finde, zu den Großen der Weltliteratur darf man Whitman denn doch nicht stellen, und Vergleiche mit der Edda und mit der Bibel greifen wohl viel zu hoch. Zum Bewältigen seiner Riesenaufgabe, ein Ideal der freien Persönlichkeit und der freien Kameradschaft dieser Persönlichkeiten zu gestalten, fehlt es ihm wie an der letzten Sehnen- und Muskelhärte der Schöpferkraft, so auch an der Schärfe des Adlerblicks. Und wie weit er in seinem Bestreben, diesem Trieb künstlerisch Ausdruck zu geben, vom Ziel entfernt bleibt, das zeigt als Gegenbeispiel am deutlichsten, mein' ich, die Prosadichtung Nietzsches. Dem ist es in der Tat gelungen, was Whitman nur ausnahmsweise glückt: den Gefühlsgehalt seines Denkens zu dichterischer Anschauung zu bringen, seine Lebensüberzeugungen zu lösen in Gesang. **Leopold Weber**

## Die erste Ouverture zu Cornelius' „Barbier von Bagdad"

Man braucht noch kein Nietzsche-Schwärmer zu sein, um das Wort „Unzeitgemäß" zu lieben und in seinem Sinne gelegentlich Betrachtungen anzustellen. Zu einer solchen reizt mich eine kleine Partitur, die erst vor wenigen Monaten der Vergessenheit entrissen worden ist. So frisch, naiv und vornehm, so unprogrammatisch und unpathologisch mutet das Werkchen an und so knapp gefaßt ist seine Form, daß man, da es sonst eigentlich ganz moderne Züge trägt, fast vergessen könnte, daß es bald fünfzig Jahre alt sein wird, wenn nicht gerade die oben erwähnten Eigenschaften es für unsere Tage erst recht unzeitgemäß erscheinen ließen. Aber bereits zur Zeit seiner Entstehung krankte dieses Werkchen, ich meine die erste Ouvertüre zu Cornelius' „Barbier von Bagdad" an diesem ehrenvollen Uebel, ebenso wie die ganze gemütstiefe und geistvolle Oper des bei Lebzeiten gänzlich verkannten Meisters, den man sich heute eifrig bemüht, mit dem Lorbeer des zeitgemäßen und unzeitgemäßen Nachruhms zu schmücken. Damals schon hatte der Wagner-Stil mit seiner glühenden Schwüle und seinen dramatischen Keulenschlägen die Gemüter heftig erregt. Wo sollten sie wohl Platz finden, Nurredins und Margianas zartes Liebesgeflüster, Bostanas zierliche Kuppelei und des köstlichen Ali Eben Bekkar halb gutmütige halb gaunerhafte Schwatzhaftigkeit neben Tannhäusers Entzückung, neben Elsas Entrückung und neben den schon von ferne herandämmernden phantastischen Ungeheuern des Nibelungen-Ringes? — Hätte auch die Weimarer Clique des oberflächlichen Dingelstedt nicht gesiegt, die traurigen Vorgänge, die Liszt nach der ersten Aufführung der Corneliusschen Oper von seinem dortigen Dirigentenpult vertrieben haben, wären wohl ungeschehen geblieben, der Oper selbst aber wäre Popularität kaum beschieden gewesen. Und — täuschen wir uns nicht — bis heute ist sie nicht populär geworden. Die Kritik erkennt sie als Meisterwerk an, die Theater halten es für eine „Ehrenpflicht", sie zu geben, und das Publikum hört wohl mit mehr oder weniger Interesse zu, steht aber den dichterischen und musikalischen Feinheiten im ganzen teilnahmslos gegenüber. „Sehr schön, aber



Digitized by Google

macht nichts, keine Einnahmen, daher Kaviar fürs Volk" — die bekannten Stoßseufzer — und nach kurzer Zeit verschwindet das Werk wieder vom Spielplan.

Vielleicht könnte es einmal anders kommen, wenn unser sogenannter musikalischer „Fortschritt", der sich, was das Theater betrifft, lediglich in der Richtung des Wagner-Stils entwickelt hat, eines Tages durch einen neuen Fortschritt einen Umschwung erlitte, der der Anmut, der feinen Form, der Kunst des Gesanges, sowie der plastischen Schärfe des Rezitativs auf der Bühne zu ihrem Rechte verhülfe und dementsprechend das heute zu unerträglicher Wichtigtuerei aufgebauschte Orchester in seine natürlichen Schranken verwiese, wo dann vielleicht auch Mozarts Opern in ihrem eignen unvergleichlichen Lichte neu erglänzten und nicht, wie leider heutzutage, nur durch glänzende Ausstattungsstücke für den öffentlichen Geschmack zu „retten" wären. Bis dahin wird wohl auch der „Barbier von Bagdad", dem nicht einmal dadurch aufgeholfen werden kann, Zukunftsmusik bleiben, wie so manches andere.

Die erwähnte Ouvertüre, die Cornelius ursprünglich zu seiner Oper komponiert hatte, mußte das herbe Schicksal des ganzen Werks in doppelt verstärktem Maße erfahren, denn sogar Liszt, dessen großherziger Enthusiasmus mit voller Liebe für seinen Schützling eingetreten war, hat sie verworfen. Was sein Urteil in zweifellos bester Absicht beeinflußte, mag hier nicht untersucht werden. Er hat sie verworfen, und der „gute Peter", wie Wagner Cornelius freundschaftlich nannte, schrieb eine neue Ouvertüre, die dann noch durch instrumentale Nachhilfen seitens Liszts und anderer zu einem recht glänzenden Musikstück aufgestutzt wurde. Man kann ihr manches gute nachsagen; sie klingt prächtig, verwendet geschickt Motive aus der Oper und ist mit ihren wechselnden Rhythmen ein ganz interessantes Stück. Ein rechter Fluß will jedoch nicht hineinkommen; der Schluß ist überhastet, und man merkt ihr an, daß sie mehr infolge persönlicher Einflüsse kombiniert als wirklich komponiert ist. Außerdem ist sie viel zu schwerfällig und pompös für das fein humoristische, beinahe nur auf der Schärfe des Dialogs beruhende Sujet und die duftige melodienreiche Musik der nachfolgenden Oper. Zu dieser gehört eine frisch dahinströmende, leichte, prickelnde Lustspiel-Ouvertüre; gerade eine solche ist aber das von Liszt und seinen Zeitgenossen unbegreiflicherweise verworfene Stück, dem diese Zeilen gelten und von dessen Dasein wir jetzt erst durch die überaus dankenswerte, von Max Hasse redigierte, bei Breitkopf und Härtel erschienene Gesamtausgabe der Werke von Cornelius Kenntnis bekommen haben. Der Vorzug vor der zweiten Ouvertüre, der ihr schon durch ihren Charakter gebührt, wird in noch höherem Maße durch ihre speziell musikalischen Werte gerechtfertigt. Zunächst ist durch sie eine Form wieder zu Ehren gekommen, die seit der Ouvertüre zu „Figaros Hochzeit" nicht mehr für ein Orchesterstück verwendet worden ist (was aber gerade für Einleitungen zu komischen Opern öfter mit Glück geschehen könnte), nämlich die Form der Sonatine. Der Durchführungsteil fehlt, ebenso wie in der nachfolgenden Handlung der eigentliche Konflikt; beide sind von keinerlei



Digitized by Google

Ballast beschwert. Die für eine lustige Ouvertüre ungewöhnliche Tonart, H-moll, gibt ihr, mit Recht, ein etwas orientalisches Kolorit. Sehr ursprünglich ist die Erfindung. Leichtfüßig, ohne vorhergehende Einleitung, springt das erste Thema einher, anmutig wird es weiter gesponnen; hierauf intoniert das Cello als Seitenthema einen süßen Gesang, der durch eine kleine trotzige Figur der Holzbläser mehrmals unterbrochen wird. Die beiden Motive, die den Schlußsatz bilden, strotzen von all den Teufeleien, die das Liebespaar vor seinem endlichen Sieg durch den salbadernden, immer an unrechter Stelle hilfbereiten Haar- und Schwatzkünstler Ali Eben Bekkar auszustehen hat. Wenige überleitende Takte führen der Sonatinenform gemäß zur Reprise. Aber welche meisterliche Ueberraschung gestattet sich da der Komponist! — Er bringt uns beinahe das ganze bisherige Stück nunmehr in kanonischer Imitation, den Hauptsatz um einen Takt verschoben in derselben Tonart, den Seitensatz um zwei Takte verschoben eine Quarte höher. Frei, mit vollendeter Grazie schweben die verdoppelten Tongruppen mit- und durcheinander, als ob tanzende Gestalten ihre zierlichen Figuren vor einem Zauberspiegel ausführten, durch den das gespiegelte Bild Leben gewinnt und aus dem Rahmen heraustritt. In einer fast leidenschaftlichen Phrase klingt das schöne Spiel aus und führt zu einer einfachen Wiederholung des Schlußsatzes. Gerade diese einfache Wiederholung offenbart aber das feine Kunstgefühl des Komponisten, denn, hätte er den Schlußsatz auch kanonisch verdoppelt, so wäre aus einer herzigen Neckerei, die unsere musikalische Phantasie nur flüchtige Augenblicke in reizender Spannung hält, ein ermüdendes polyphones Kunststück geworden, das schließlich, statt daß es vorüberfliegt wie ein leichtbeschwingter Vogel, durch seine eigene Schwere zu Boden fiele.

Ganz am Schluß zeigt sich der Einfluß des von Cornelius schwärmerisch verehrten Berlioz, der auch hier und da in der Oper selbst fühlbar wird, ohne daß gegen Cornelius der Vorwurf einer Entlehnung im geringsten erhoben werden könnte. In der Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini" bricht das Orchester mit einem Schlag ab, und vor den letzten Takten ertönt in den Violoncellen noch einmal die behäbige Melodie des Kardinals. Bei Cornelius bricht das Orchester ebenfalls kurz ab, und in Gestalt eines sehr drolligen Posaunensolos macht uns Ali Eben Bekkar seine letzte Verbeugung, worauf ein kurzes Auflachen des Orchesters den definitiven Schluß bildet.

Ein Meisterstück ist diese Ouvertüre, wage ich gegenüber dem Lisztschen Urteile zu behaupten, eine der besten heiteren Opernouvertüren, die überhaupt geschrieben worden sind. Keine andere dürfte vor dem „Barbier von Bagdad" gespielt werden.

Und die Instrumentation? höre ich fragen. — Nun, auch hier kann ich mich dem Urteile Liszts nicht anschließen. Die Gesamtausgabe der Corneliusschen Werke hat die Kulturpflicht erfüllt, die Partituren dieses Meisters so dem Publikum zu bieten, wie er sie geschrieben hat, und jeder, der kein Parteigänger ist, muß sich darüber freuen, sowie es Freude erregt, wenn ein wertvolles Bild unter Uebermalungen wieder zum Vorschein kommt. Die Frage „Original oder Bearbeitung" ist in Beziehung auf den „Barbier von Bagdad"



Digitized by Google

so vielfach erörtert worden, daß ich hier, wo ich mir nur über die Ouvertüre etwas zu sagen vorgenommen habe, nicht auch noch in die Schar der Kämpfer eintreten möchte. Wie es aber, wenn man auch nichts weiter gekannt hat, als diese Ouvertüre, möglich war und ist, von schlechter Instrumentation zu sprechen, was soweit geht, daß Cornelius jüngst von einem berühmten Komponisten, was die Behandlung des Orchesters angeht, als höherer Dilettant bezeichnet werden konnte, das ist mir einfach unverständlich. Ich stehe nicht an zu erklären, daß die drei größten Meister der Instrumentationskunst, ich nenne sie Mozart, Weber und Berlioz, die Partitur dieser kleinen Ouvertüre nicht feiner, durchsichtiger, dem Inhalt kongenialer und dadurch vollendeter hätten gestalten können, als Cornelius es getan hat. Allerdings, den modernen Riesenpartituren sieht sie nicht ähnlich, aber es gibt ja gottlob auch über Instrumentation verschiedene, ja sogar sehr verschiedene Ansichten. **Felix Weingartner**

## Kunst im Krankenhause

Zu den stillen Arbeiten des Dürerbundes, von denen „niemand nichts weiß", hat in letzter Zeit auch die Ausstattung zweier preußischer Provinzialkrankenhäuser mit Bildern gehört — was lag näher, als daß uns die Sache überhaupt beschäftigte, auf welche die Worte der Ueberschrift deuten? Einem Arzte, der bei den Dürerbundarbeiten mitwirkt, seien einige Sätze dazu erlaubt.

Der Genesende, oder weiter gefaßt: derjenige Kranke, dessen persönliches Befinden immerhin leidlich ist, und der im Krankenhaus gepflegt wird, zeigt den Menschen in einer für unsre Bestrebungen ungewöhnlich günstigen Verfassung. Zunächst: er hat einmal Zeit, ja, er langweilt sich sogar, und so ist er dankbar für alles, was ihm die Langeweile vertreiben kann. Mehr noch: er ist, losgelöst von der alltäglichen Umgebung, die oft so ärmlich, kleinlich und peinlich ist, in seiner Stimmung in besonderem Maße auch für höhere Dinge empfänglich. Der diese Zeilen schreibt, weiß aus seinem Beruf, wie oft das vielgenannte „Samenkorn der Schönheit" in der Stille des Krankenzimmers zum ersten Male fürs ganze Leben aufgeht. Wer in Kunst gleich uns allen mehr als Zeitvertreib und Vergnügung, wer in ihr einen wichtigen Beförderer und Erheber des Innenlebens sieht, der sollte also auch an die Krankenhäuser denken. Hier kann noch von keinem Ueberfüttern mit dieser edeln Speise die Rede sein, denn vorläufig wird davon noch so gut wie gar nichts gereicht. Wo sind gute Büchereien für Krankenhäuser? Wo ist dafür gesorgt, daß dann und wann reine Töne die Leidenden erfreuen? Wie selten sind die Fälle, wo gute Bilder statt schlechter an die Wände kommen? Und doch bieten sich in dieser Beziehung eigentlich nur der Einführung guter Musik noch größere Schwierigkeiten. Denn billiger guter Lesestoff sowohl wie billige gute Bilder können heutzutage mit einem Aufwande verschafft werden, der den Haushalt eines Krankenhauses in den meisten Fällen nur sehr unwesentlich belasten würde. Voraussetzung wäre zu weiterer Einführung nur, daß man auch in den Kreisen der Aerzte und der



Digitized by Google

sonstigen Krankenhausvorsteher die Wichtigkeit der Sache in höherem Grade als heutzutage anerkennte. Schreitet unsre Bewegung fort wie bisher, so ist das wohl nur eine Frage der Zeit. Zu Ratschlägen im einzelnen ist ja der Dürerbund immer zu haben.

Beschränken wir uns heute auf bildende Kunst.

Selbstverständlich darf den Heilzwecken des Krankenhauses durch unser Vorhaben in keiner Weise entgegengearbeitet werden. Das braucht nicht zu geschehn, aber es geschieht gewohnheitsmäßig gerade durch das wenige, was in den Krankenhäusern in der Richtung nach bildender Kunst hin schon lange zu finden ist. In den Zimmern für die „besseren", d. h. die reicheren Patienten, die nicht in den großen Sälen liegen, sind sehr häufig Bilder an den Wänden zu treffen, Bilder sogar in reich verzierten Rahmen — es ist erstaunlich, daß man mit der heutigen Furcht vor Staub und Bazillen so selten Anstoß daran nimmt. Und in den gleichen Zimmern finden wir oft Tapeten und Stuhl- und Sofabezüge, deren Ornamentgewirr nicht nur den Geist eines Fiebernden mit greulicher Ungestalt belästigt, die selbst dem Gesunden zum mindesten nicht die Stimmung beruhigen. Auch hier wieder fordert die neue Kunstbewegung, in der wir stehen, nur das Zweckmäßige und Gesunde. Ein schönes Bild ist uns allen ein ruhiges Bild, ein schöner Rahmen ein einfacher und zweckmäßiger, der sich auch auf das Leichteste reinigen läßt, eine schöne Tapete eine durchaus harmonische, die, wenn sie ja Ornamente zeigt, doch nur Bewegungsgefühle hervorruft, die ein freundliches Glätten und Ebnen des Gefühlsverlaufes bewirken.

Vielleicht aber geht es in den meisten Fällen ganz ohne Bilder und Ornamente ab. Jedenfalls ist das, was wir in den meisten Krankenhäusern, auch unter den neuen, am entschiedensten vermissen, etwas, das ganz ohne höhere Kosten, oder doch ohne einen Mehraufwand, der nur des Nennens verlohnte, sich anschaffen ließe: schöne Farben. Es ist erstaunlich, wie man große Anlagen, bei denen für den Anstrich Tausende über Tausende ausgegeben werden, ganz augenscheinlich ohne den Beirat eines Künstlers ausführt, der die nötigen Angaben doch in wenigen Stunden und also für sehr bescheidenen Entgelt machen könnte. Jetzt sehen wir in den Gärten und Höfen das Holz der Bänke, Lauben, Wandelgänge, an den Häusern und Pavillons die Veranden, Balkone, Türen und Geländer mit jener Ockerfarbe bestrichen, deren schreiende Häßlichkeit bei den plebejischen unsrer Bauten überall wiederkehrt. Ich kenne manch großes Krankenhaus, dessen Anlagen wie plötzlich umgezaubert ins Freundliche und Ruhige erscheinen würden, entschlösse man sich einmal, beim Jahresanstrich anstatt des greulichen Ockers ein kräftiges Grün zu nehmen, wie das unsere Eltern noch taten — aber Jahr für Jahr ertränkt die Ockersauce aufs neue alle Traulichkeit. Oelgrün, das in der Farbe wie beim Anstrich „steht", ist zwar ein paar Pfennige teurer als Ocker; wem's darum leid ist, der braucht aber gar kein „Prima"-Grün zu nehmen — das billige erfüllt seinen Schutzzweck genau so gut, bietet aber dem Auge durch die Veränderung seiner Farbe in bläulich schimmernde Töne eigentlich noch weit besseren



Digitized by Google

Reiz, als das „echte" Grün. Zudem geht alles Grün der Anlagen vortrefflich in der Farbe damit zusammen, der wilde Wein z. B. ganz wunderschön sowohl in seinem Sommer- wie in seinem Herbstgewand. Der Geist des Ockers macht aber vor den Türen nicht Halt, er verbrüdert sich nur mit „Lehmgelb" und „Steingrau", um durch die Treppenausgänge bis in die „Säle" zu bringen, wo ihn höchstens die schwächlich gebrochenen Rosa- oder Resedatöne ablösen. Und die Möbel? Nußbaumimitation und Eichenimitation, wenn man das Ergebnis wilden Herumfahrens mit einem Pinsel voll Ruß auf einem dunkleren oder helleren Grunde so nennen kann. Wie selten, daß man das Holz in seiner natürlichen Schönheit sehen läßt, oder aber es mit einem ruhigen und schönen Farbentone ehrlich zudeckt!

Möge man dort, wo die Macht ist, unsre bescheidene Anregung nicht unbeachtet lassen. Worauf wir hinaus wollen, das ist hier so gut wie anderswo nicht nur ästhetische, sondern auch ethische Kultur, sofern die Beachtung aller Seiten des Berufes zur ethischen Kultur gehört. In unserem Falle: des ärztlichen Berufes, denn das ruhige Behagen, das eine harmonisch schöne Farbenstimmung verbreitet, auch wenn man nicht weiß, woher sie kommt, gehört zur Hygiene. Wenn erst mehr Krankenhäuser so ausgestattet sind, wird man kaum mehr begreifen können, daß man den bisherigen Unfug so lange ertrug.

Und noch eins: warum ist ein plastisches Kunstwerk in unsern Krankenhäusern geradezu eine Seltenheit? Gesetzt, daß sich's um eine fromme Stiftung handle: wo, beispielsweis, kann ein schöner segnender Christus stärker wirken, als am Ende eines langen Wandelganges im Krankenhause? Und wenn Gestalten aus dem biblischen Kreise nicht am Platze scheinen, warum stiftet so selten ein Kunstfreund irgend eine andre Skulptur einem Krankenhause dorthin, wo die Erholungsuchenden mit guter Muße lange und immer wieder in ihrer Nähe verweilen würden? Ernste und vielleicht mehr noch heitere plastische Figuren und Gruppen gehören in die Gänge und in die Gärten unsrer Anstalten. Es brauchten auch keine Originalwerke, es könnten sogar fürs Erste ganz wohl Abformungen in billigem Materiale sein. Aber Abformungen guter Werke, z. B. die bemalten Kopien nach den Reliefs von Della Robbia, die jetzt gut und billig zu haben sind. Nicht etwa die bei Piepenbrinks so beliebten Zwerge oder Rehe oder Pilze aus Ton, wie ich aller Vorsicht halber ja noch betonen möchte.

W R

## Lose Blätter

Vorbemerkung. Die Gedichte Alfred Vogels, die wir unsern Lesern bieten, künden aufs klarste von dem „Wollen" des Dichters. Auch Carl Hauptmanns mystisches Sinnen spricht, wie es sich in Gestalten kleidet, für sich selber. Was aber „will" der Verfasser des Stückleins „Wie das Jesuskind verlaufen ist"? Eine Legende erzählen, wie sie Gottfried Keller als Meister in solchen Dingen „vorerzählt" hat? Dem äußern Anschein nach: ja. Freilich, wer phantastisch „tiefer" zu blicken versteht, wird bald merken, daß die Art des Fabulierens hier ihrer Wesensrichtung nach durchaus



Digitized by Google

verschieden ist von der Kellers; er wird spüren, daß es sich hier letzten Grundes nicht nur um die Märchenerzählung an sich, sondern vielmehr um ein Stück Natursymbolik in Legendenform handelt: das Erwachen des Morgens von der ersten Dämmerung bis zum Erstrahlen des Tages ist es, das sich dem Verfasser zu Gestalten verdichtet und zu einer phantastischen Handlung zusammenspinnt: so sieht er die Sterne, wie sie immer kleiner werden, ihren „Nestern" im Gottesgebirge „zufliegen", so wird die „Poesie des Schlafes" zum klingenden Traumbaum voll schlummernder Englein, so lispelt, rauscht und braust auf das Leben, und so wird auch der Sonnenstrom auf der Bergkuppe zum Strahlenhüglein, darin das Jesuskind sitzt.

*

**Gedichte von Alfred Vogel**

In einem Sarg von hellem Glase
Lieg ich gebannt im Schlaf.
Nur meine Augen sind lebendig-offen,
Und sehn
Durch engverflochtne Dornenhecken,
Wie rings um meinen Sarg die Jahre gehn . . .

Ich weiß:
Zertrümmert' ich den Sarg,
(Es scheint so leicht)
Würden alle Dornen zu Rosen,
Würden blutrot tausend Rosen blühn!
Hochaufgerichtet durch sie hin
Könnt ich durch alle Länder ziehn,
Könnt ich ins Licht —

Ich kann es nicht.
In einem Sarg von hellem Glase
Lieg ich gebannt im Schlaf.



Und leise kommt
Nach angehaltner schwüler Stille
Der feine Regen übers graue Land
Mit müdem Rieseln auf reglose Blätter.
Fernher klagt eine Stimme
Das Weh der Welt dem bangen Abend hin
Und stirbt.
Und als die letzte Stimme der Natur
Klingt nur das feine Rieseln zu mir her,
Verrinnt der Sand der Weltenuhr.

Nun du so müde bist und jeder Hoffnung bar,
Von Nacht umdrängt dein irrer Gang:
So gieb dich nur. Laß all dein Mühn,
Schließ nur die Augen diese dunkle Stunde.



Digitized by Google

Siehe:
Dein Wüstenland erschwillt zu Blumenhügeln,
Darin ein schimmerndes Kind erwacht.
Das bringt dir sacht auf seinen kleinen Händen
Den Stern zurück, den du verloren hast.

♈

Ich kenne deinen Garten nicht.
Ich kenne nur die hohe graue Mauer,
Die jeden Blick der Sehnsucht bricht:
Dort lieg ich manchmal auf geheimer Lauer.
Da hör' ich eines Vogels klare Stimme
Herüber aus den streng verwahrten Räumen,
Und heiß erschrocken ahn' ich plötzlich:
So süße Lieder
Singt nur die Einsamkeit, die in sich selig ist,
Tief im Gezweig von Wunderblütenbäumen.

♈

Aus deinem Blute quillt ein feiner Duft.
Der steigt und sammelt sich,
Und eine goldne Wolke lagert um mein Haupt.
Daraus fiel mir im kurzen Schlaf der Nacht
Ein leichter warmer Regen
Des Glückes auf mein Herz.
Nun lieg ich frühe wach
Und lausche in der stillen Dämmerung,
Wie rinnend
Die tiefen Borne eines neuen Glücks
Sich langsam füllen.

## Der Landstreicher

von Carl Hauptmann*

Züge und Ausdruck der Menschen kann man in allerhand andrer Gestalt wiederfinden. In Wetterwolken, die jetzt die und dann andere seltsame Stirnen und Münder zeigen, und in mächtige Rachen sich auftun oder in fliehende Scharen sich lösen — oder flach und gedehnt wie träge stehende Fische am Himmel lasten, die dann, ein jedes lange, mächtige Tier, Augen gewinnt und zum unheimlichen Luft- und Nebelhaupt in der Höhe sich ausdehnt, mit wulstigen Lippen, darüber die Backenknochen aufwachsen und die Augen sich weiten, drein man in Licht sieht wie in Gründe — das Ganze einem furchtbaren Moloch ähnlich.

Das alles sind nur fliehende, schwankende Dinge. Das alles sind nur Träume, die am Himmel hinjagen und im eigenen Schauen hinjagen, ein Leben von wenig Atemhauchen führen und dann auch schon verwehen und zerrinnen.

Oder man findet Menschenzüge in Felsköpfen hoch oben, wenn drunten

* Aus den eben bei Callwey in München erschienenen „Miniaturen".



Digitized by Google

im Tale schon Schatten gehen und die Steinhäupter allein im Lichte ragen. Die Steinhäupter starren in Jahrtausenden unverwelklich. Sie sind in Jahrtausenden, was Wolken in Augenblicken. Aber sie zerrinnen und verwehen wie sie. Was ist die Zeit? Die Mienen der Götter sind ihnen für lange eingegraben. Dauernder als Menschenzüge. Aber auch die Steinmienen sind Launenzüge. Sie verstreichen und verwehen. Wolkenbilder, die ein Jahrtausend stumm und starr blieben. Was ist ein Jahrtausend? Wie viele, die verweht sind, daß so mächtige Blöcke, unzählige rings, von lichtem Flechtenglanz umsponnen, zertrümmert liegen, alles einmal Ragende wie Götterhäupter! — Und daß nun ewig neue Wolkenschiffe mit Geisterbemannung — ewig neue, weite Nachen und fliehende Schwäne — neue, undeutbare Ungeheuer — und weiße Stirnen, streng und gewaltig — und Augen, in Aetherglanz tauchend, entschweben aus den Gründen hinter den Bergen.

Das alles sind nur Träume. Die Wolken und die Felsen, die in Wolken ragen, alles sind nur fliehende und schwankende Dinge. Die Jahrtausende gehen ungehört wie auf weichen Sohlen.

Und zwischen den Trümmern der Götterbilder grasen bunte Kühe und rufen verwehend in die Zeit. Und kleine Flattergeister, Klümpchen Erde, die aufgeflogen, weben nie gedeutete Töne in die Lüfte, streichen flügelbebend ängstlich in Nebeln um die Steinwesen, von den Lüften verworfen, daß sie kämpfen müssen. Arme greifen, die sie nie gesehen, Atem weht aus Kehlen, die sie nie gesehen. Die seit Jahrtausenden greifen und atmen, länger als Steinhäupter und Wolken. Die die Steinhäupter mit ihrem Atem versengen und die Wolken verwehen mit ihren gewaltigen Seufzern durch die Erdenlande und durch die Zeit.

Und Eulen flattern auf. Seltsame Schreie klingen dumpf wie Totenklage, eintönig und verhallend in den Schrunden, wenn die Nacht kommt. Die Nacht, die älter ist wie Jahrtausende und wie Stürme. Die uralte Nacht, in der Gott schlief, ehe das Licht in den Aether sprang.

Die Nacht — das große Grab, die große Mutter. Alles schlief in ihr. Alles deckt sie. Alles ruht zum Auferstehen bereit in ihr aus. Die Quellen raunen und rieseln in der Nacht. Wann flossen die ersten Tropfen aus Felsen in Nacht zu Tale nieder? Die Welle plaudert und ist redselig immer und murmelt vor sich hin. Alle lauschen gespannt, wenn die Quellen in Nacht rieseln und raunen. Und des Deuters Weisheit denkt, daß die Wolkenhäupter Söhne der Welle sind, die tausendfache Gestalt nimmt, daß eines Menschen Angesicht und Auge das ewige Geheimnis der Quelle ist; daß der Stein hingebildet aus dem Feuchten, dauert und ragt, und der feuchte Atem aus unsichtbaren Kehlen ihn anweht und verzehrt unter den Seufzern durch die Erdenlande und durch die Zeit.

Denn die Mienen in Felsen und Menschen, in Eulen und Wolken sind einer Mutter Züge —: Launenzüge sind aus der Welle ins Blut geschrieben. Und in dem Auge des meckernden Zickleins sieht das alte Licht zu seiner Mutter Quellen auf und in den feuchten Lippen, die sich an die Euter drängen, drängt noch immer die verstoßene Welle zum Urgrund . . . . . .

. . . . . .

Ein Dorf lag im Tale, in die Enge der Wände hineingezwängt. Sonne lag auf den blauen Dächern und blitzte aus den kleinen Scheiben. Die Obstgärten, die in die Fenster der Häuschen hingen, glänzten in Tau, und die Wäschelaken an den Zäunen waren eingeholt. Es war Sonntag. Der



Digitized by Google

Bauer saß am Tisch und sah reinlich aus. Er redete nicht. Er war ein gewichtiger Mann unter den Seinen und nun gar Sonntags. Er strahlte jetzt Würde und Sicherheit, sah sich um und dachte kaum an werktägliche Dinge. Er hatte es im Blute, wie sein weißes Hemd, und machte ein ganz feierliches Gesicht.

Und die Bäuerin schob noch alles hin und her. Die mußte freilich auch Sonntags Ochs oder Esel aus dem Brunnen holen. In der raschen Hantierung war da kein Nachlassen. Die Töpfe, die brodelten, mußten eine rege Hand haben, die sie hin- und herschob; und die Mägde mit den derben Armen, so rund wie Würste, und mit dem Gekreisch und Gelächter draußen im Rinderstalle, die mußten immer eine Stimme irgendwo fühlen — auch im Dunkeln und Geheimen, von der sie auch fürchteten, daß sie Ohren und Augen hätte, sonst waren sie bald in allerhand Lotterleben und hatten Rinder und Kälber vergessen.

Das schrie und stapfte und brüllte da drinnen und gab den alten Grundakkord eines Bauernlebens.

Draußen zog auch der Sohn den alten Falben aus der Schmiede heim, den er noch vor Kirchgang mußte mit Eisen versehen. Aber auch der Sohn hatte ein weißes Hemd an und sah reinlich aus. Es war eine Feierlichkeit, die selbst der Falbe merkte, der nur ganz unbedenklich langsam trottete, gar nicht etwa, als wenn es etwas anderes noch in der Welt gäbe, wie Heu und Hafer, und der jetzt gar kaum die Beine hob, daß er mit den neuen, plumpen Eisen die Stallschwelle streifte und ein Stück Spahn mit abriß.

„Nu — da — . . . heb nur wenigstens die Knochen, wenn's auch Sonntag ist", sagte sehr mild gestimmt der große, junge Bursche, und hatte bald das Wort vergessen.

In dem Dorfe gab es jetzt an Ecken und Enden, in den Höfen und aus den Hütten der Hänge festliche, bunte Menschen. Sie waren alle wohlgestimmt, und es war eine rechte Bereitschaft, einmal Hassen und Hasten zu vergessen und mit stiller Würde zu schreiten. Sonne lag hoch im Morgenäther. Sonne kam wie aus der Bergwand in die kleine Enge. Alles schritt darin heimlich angetastet bis ins Blut von Wärme und Glanz, und die reinlichen Hütten und Höfe und Felder, die ein jedes einem Paar Augen und einem bestimmten Blute zugehörten, gingen jetzt wie eine frohe, sonntägliche Vision mit Bauer und Bäuerin und Schmied und Wagner, die allmählich einer dem andern zur Kirche folgten.

Es waren alles feste, ehrwürdige Männer, bis auf den Schneider, der ein wenig wippte, auch vor der Kirche zu lachen wagte, und einen Witz nicht scheute, selbst wenn er in die sonntägliche Sonnenluft verklang.

Und die Glockenklänge brachen sich und klangen nun voll und heilig und tanzten in der Goldluft und wiegten sich. Allen hörenden Herzen wurde der Weg noch leichter, weil sie sich mit den Klängen wiegten. In alle die fuhr der volle, reiche Laut, und die ganze Würde des Dorfes war in jedes Blut gehoben, und niemand fühlte mehr das arme eigene Leben flüchtig und abgehastet — die Fülle und Reinlichkeit, die reifenden Felder und der Glanz der Obstgärten stand in jedes Auge; alle waren nun eine Sonntagsgemeinschaft und ein Fest.

Die Glocken klangen hin und klangen her. Sie verwehten hoch in die letzte Hütte am Waldsaum und der stolze Hochton ebbte nieder, und wer in der Ferne noch ging, strebte eiliger, wer nahe war, sah die wogende Glocken-



Digitized by Google

zunge und sah die Dorfjugend auf dem Turm in dem Himmelsblau und sah den mächtigen Metallhut schwanken ... bis die letzten gekommen waren ... bis auch die letzten Töne zögernd klangen, einsilbiger, unterbrochen, dann einmal Stille war, noch ein Laut, noch ein hartes Klingen, scharf fast — und dann das Dorf einsam lag mit den Sonnenstrahlen, die unter den Schattenbäumen sich ringelten und tanzten . . . . . .

. . . . . .

Sonntag — in der stillen, kühlen Dorfkirche ... der Pastor stand unter den Einfältigen oder Stolzen, die alle ein festliches Kleid anhatten. Der Gesang verbrauste. Dann kamen die getragenen Worte. Das Evangelium vom reichen Manne und vom armen Lazarus. Christus hat uns das Evangelium vorgelebt. Er war eine große Grundkraft. Er lehrte nicht mit Worten. Er lebte uns die Menschenliebe vor. So konnte Paulus dann sagen, was die Liebe ist. So konnte man es also auch am Sonntag hören, die Geschichte vom reichen Manne und armen Lazarus.

Der Bauer sah nur noch dann und wann sich um. Die Bäuerin war feierlich und hielt das Tüchel vor die Nase. Die Jungen auf dem Chore schrieen nicht mehr, sie musterten längst die gesenkten Köpfe, Reihe an Reihe, und stießen sich einmal an und lachten. Sie hatten auch den Krähhahn, einen elendigen Bettelmann im hinteren Gestühl entdeckt.

Und in der Wölbung brach sich das freundliche, eindringliche Wort, und füllte alles mit Aufheben und Würde. Alles saß versunken in dem feierlichen, kleinen Wortereigen, der einen Augenblick klang wie Liebe in allen Seelen ... „Liebe ... Liebet euch — — — — — — Liebe ... Liebe ... Liebe ... . . . . .

. . . . . .

— Da ... ein heimlicher Strahl kam durch die Kirchtür; als wenn sie sich auftäte — und legte sich auf einige Köpfe wie ein Schein, und man wußte nicht ...

Der Pastor sprach, aber paßte auf den Lichtstrahl, denn jetzt hinterdrein drückte sich ein Landstreicher zur Kirchtür herein, dem Lichtstrahl nach; ein grauer, staubiger Mann mit Schweißperlen auf der braunen Haut, ein Fremder — aus einem südlichen Vaterlande ... einer der durch's Dorf wanderte — einer den das Schicksal ruhelos umtrieb!

Die schwarzen Haarsträhne glitten in das braunbleiche Gesicht. Die Augen waren Glut, aber er sah niemand an. Nur die Bauern sahen ihn an, so daß die Worte einen Augenblick verhallten in ihren Ohren. Und der Pastor sah ihn an. Er empfand es als Störung und hatte gleich einen Unmut in den Linien seiner Stirn. Sein Mund sprach weiter, aber auch ihm verhallten seine eigenen Worte, weil sich der fremde Landstreicher in seine Kirche drängte und in seine Seele. Alle sahen heimlich oder offen auf den grauen, staubigen Fremdling, der sich demutsvoll in die hohen Tore hereingeschmiegt, und der nun auch unter den Wölbungen nicht Halt gemacht.

Es war gar seltsam.

Der Wind hatte ihn hergeweht, diesen Durstigen nach der Quelle. Er hatte nur an dem hohen Turme draußen erkannt, daß einem hier eine Freistatt wäre, aufzublicken und zu versinken. Er achtete gar nicht, was man redete. Er verstand das Wort nicht, das die Feier gab. Die Schweißtropfen rannen von seiner Stirn. Der schwarze Haarsträhn hing lose über den gesenkten Kopf. Der verrissene Bettlerhut hing mit dem Wanderstab in den



Digitized by Google

gefalteten Händen. Er fragte auch nicht die Mienen, ob er ein hochzeitlich Kleid brauchte zu seinem Trunke.

Die Jungen auf dem Chore lachten heimlich. Der Geistliche sah ihn wieder an wie mit einem zufälligen Blick aus seiner Vertiefung in die klingend fließenden Worte des Evangeliums. Im Dorfe war er ganz unbekannt. Das hatte jetzt auch der Pastor innerlich erkannt. Aber weil er doch ruhig fortsprach, senkten die Köpfe sich neu in die Worte, die herumklangen im stillen Raume — und niemand sah dann anders als nur mit einem heimlichen Seitenblick noch zu dem Fremdling.

Ein richtiger Vagabund, dachte man. —

Aber versunken war er — ganz anders noch gleich beim Hereintreten, als der Bauer, der beim Horchen und Hören sich und seinen Stolz nicht wegwarf, auch die Bauerndirne nicht, und die alte Bäuerin, die heimlich an ihrem Spitzentuche zog, es glatt zu machen. Auch der Geistliche nicht, der zwar feierlich sprach, aber grade jetzt nur dachte: „Ach, ein Katholik, oder Grieche — lassen wir nur den Fremdling! dulden wir ihn —" so etwas ging neben seinen feierlichen Worten in ihm her. Auch der alte Bettelmann des Dorfes fühlte wie eine Anwandlung gegen den Fremden, der nicht gefragt hatte zu kommen, nur so mitten hindurchgegangen war durch den weiten Raum leise und in Demut, aber nicht in Demut vor denen, die da saßen.

Des Fremdlings Augen waren Glut und Suchen, aber er sah sich gar nicht um. Er war leise hindurchgegangen und hatte sein Knie vor dem Altare gesenkt, bekreuzte sich jetzt und lag auf den Stufen und hörte nicht die Worte und sah nicht die Menge. Aber vor seinem Gotte lag er jetzt da im Staube — und betete — und die Schweißtropfen rannen.

So kam in alle allmählich ein heimlicher Schauer. Auch der Pastor bekam einen Schauer. Der Pastor hob jetzt die Worte und tränkte sie neu mit Liebe und trieb die Seelen zum Aufschwung.

Die Hände des Fremdlings lagen hart um Wanderstab und Hut und fieberten. Er lag lange versunken — als wenn niemand um ihn wäre — nicht Sekten, nicht Heiden — tief demütig lag er vor dem Unsichtbaren.

Er wischte sich wieder den Schweiß ab und sah auf zum sterbenden Christ am Kreuze — ein inbrünstiges, langes Versunkensein — dann bekreuzte er sich neu — vollendete seine heimlichen Worte, so achtlos wie er gekommen war, erhob sich eilfertig — scheu — und ging — eilig — demütig wieder auf seinen Wanderweg.

Es war wieder ein Sonnenstrahl hereingeschlüpft, ehe er hinaus war. Die Worte des Pastors klangen nun fast freudig. Die Seelen in den Bänken hatten die Quelle gespürt. Der Pastor hatte die Quelle gespürt. Der graue Landstreicher hatte die Quelle angerührt und getrunken. Keiner wußte warum jetzt der Pastor so freudig sprach. Es war ein Sonnenstrahl vor ihm hergegangen, und der ewig Suchende hatte mit seinem Wanderstecken an den Stein geschlagen. Die Quelle rann auch irgendwo unter ihnen. Es war eine Feier in allen. Ein jeder hatte das Dorf vergessen. Der Pastor hatte seine Kirche vergessen. Sie hatten alle eine Vision: wie im gelobten Lande, wie wenn einer am Rebekkabrunnen gelegen, wie wenn eine hohe Frau ihm den Eimer gereicht, zu trinken . . . . . .

. . . . . .

Er wandert jetzt weiter — längst — wie Wolken und Wind wandern, Jahrtausende, wie Blätter wandern, im Winde gejagt, wie Träume wandern.



Digitized by Google

Er wandert — und wird nicht Ruhe finden. Er ist ein Bruder der Lüfte und Sonne. Ein Staubkleid trägt er, eine Miene wie graue Steine. Die Stolzen um ihn verharren im Stolze. Die Klugen in ihrer Weisheit. Keiner denkt, daß er nichts ist. Ein Amt hat er. Besitz hat er. Ein Mensch ist er. Gar ein Großer ist er. —

Die Wolkengesichte gehen und wehen. Berge und Felsen, Kleine und Große verwehen. Der Atem des Unsichtbaren weiß Wandel zu schaffen. Die Eule hängt tot im alten Baumast und kann nicht rufen. Dörfer und Städte — nichts ist geblieben. Und die Jahrtausende verschütten die Quellen und Felssteine türmen sie auf. Aber der aus der Tiefe durstet, hebt sie auf seinem Wanderweg von den stillenden Wassern. Und überall findet der Landstreicher die Stelle, vor seinem Gotte hinzusinken und überall auch die Stelle, wo er einst begraben liegt.

## Wie das Jesuskind verlaufen ist

Von ***

Hoch über der dunkeln Erde, im Paradiesgarten verborgen, schlafen die heiligen Leute im Himmelsgras unter den Bäumen. Dahinter ragt steil und gewaltig mit steinernen Wänden das Gottesgebirg.

Ein Gefunkel blinkt und blitzt durch die erste Dämmerfrühe am Paradiese vorbei. Das sind die Sterne, die fliegen ihren Bergnestern zu.

Aus dem dunkeln Paradiese aber schimmert ein Streifen bläulichen Lichtes zum bleichen Himmelsstrande hinaus. Aus der Höhle eines Hügels am Waldsaum bringt der Glanz. Vorm Eingange schnarchelt's: am Boden, den weichen, glashellen Leib zusammengerollt wie ein Hund, die langen Flatterhaare müde gesenkt, liegt Windbeutel, der Wind. Der hütet die drinnen. Dort schläft auf weichem Moosbett, die goldne Flechte lang hinab übers Gewand, die Mutter Gottes Maria; das Gesicht auf dem einen Arm, der andre ist von der Silberwiege neben ihr heruntergeglitten: drin ist ihr Jesuskind aufgewacht; splitternackt sitzt es aufrecht, das Köpfchen mit dem hellen Haar lauschend erhoben, und schaut mit klaren Augen hinaus.

Alles schläft. Einsam nur flimmert am Strande vor ihm der Traumbaum und dreht sich langsam mit lindem Getön, alle Zweige voll schlummernder Englein. Hinter dem Strande aber blinkt weithin im Zwielicht die Luftsee über dem Lande der Menschen: dort ist das Jesuskind auch einmal gewesen mit seiner Mutter, aber das ist schon so lang her, so lang. Dort wars ihm lustig, mit den andern Kindern zu spielen. . . .

Mit beiden Händen langt das Jesuskind nach dem Rande der Wiege und klettert hinaus. Verstohlen schaut's um nach der Mutter, aber die tut keinen Zuck. Da trippelt's auf bloßen Füßen über den Steinboden der Höhle am Windbeutel vorbei, der schnarchelt, immer schneller am lichten Traumbaum mit seinem Klingen vorüber zum Strand, und bückt sich übers Ufer.

Da sieht's weit, weit durch grauliches Licht. Ganz unten aber starren im Dämmer lauter Bergspitzen, Gipfel an Gipfel aus dunkler Tiefe empor.

Vorsichtig setzt das heilige Kind eine Fußspitze hinaus und — wie ein Stern, der fällt, flirrt's aufleuchtend hinab.

In der Felsenhöhle hinten am Hügel erlischt der blaue Schimmer vor der Morgenhelle, die dringt sacht hinein. Die Mutter Gottes regt sich und



Digitized by Google

richtet sich auf. Verschlafen streicht sie sich das Haar aus der Stirn. Stumm und grau steht der Traumbaum draußen im Licht. Die Englein in den Zweigen lispeln erwachend.

„Jesulein!" ruft die Mutter, bückt sich nieder zur Wiege — und wirft sich drüber hin und greift durch die Kissen: leer alles, kalt!

Auf springt sie, stürzt zur Grotte hinaus.

„Windbeutel!" schreit sie: „wo ist das Kind!"

Jäh schnarcht der auf aus dem Schlaf und fährt in die Höh: mit erschrockenen Augen glotzt er sie an, stiert im Kreise herum, bläht sich, entsetzt, immer stärker — und plötzlich heult er jammervoll auf, wirft den Kopf mit den Flatterhaaren zurück und saust davon, die Stummelhändchen und Füßchen gestreckt! . . .

Laut schluchzt die Mutter Gottes auf dem Stein vor ihrer Felsgrotte und ringt die Hände.

Aus dem Traumbaum rauschen mit bangem Geflatter die Engelskinder herab, drängen sich ihr um die Knie, ziehn ihr die Hände vom Antlitz.

Im Paradiesgarten wacht's auf: erschrockenes Geflüster! und zwischen den Bäumen hervor wankt der Erzvater Jakob am Stecken, daß über dem kahlen Kopfe der heilige Schein zittert!

„Mariatochter, was weinst du?"

„Mein Jesuskind!" schluchzt sie.

Da kommen von allen Seiten die Paradiesleute aus dem Garten gelaufen, die Gewänder vom Schlaf noch verwirrt, und mit bangem Gefrag alle zu auf die Mutter, die schluchzt! Immer größer schwillt der heilige Haufen.

„Mariä Kindlein verlaufen! — Der Windbeutel hat schuld! — Der Höllräuber, der Satan hat's fort!"

Langhin tutet ein Hörnerton durch die Luft.

Der Mondwächter am Lugloch unterm Gipfel hat sein krummes Silberhorn ins Blaue gehoben.

„Erzengel auf!"

Fernher erhallt's, Waffengeklirr und Geschrei aus den Klüften.

Da, auf einmal — ein Pfiff! ein Gejauchz aus der Tiefe, das fährt durch alles Getöse hindurch.

Still wird's auf einen Schlag in den Himmeln.

Die Mutter Gottes hebt das verweinte Gesicht.

Näher jauchzt es. Ueber den Strand schnaubt's, daß der Traumbaum all seine Blätter verkehrt, und plötzlich saust wie ein blanker Riesenball Windbeutel, der Wind, mit fliegenden Haaren herauf.

„Funden!" pfaucht er und schnaubt er: „funden — drunten!"

Die Gottesmutter auf und zum Rand! all die heiligen Leute in dichtem Gedränge ihr nach.

Da sehn sie, tief unten, mitten unter den steilen Zackengipfeln des Menschenlandes schimmert auf einer grasgrünen Bergkuppe ein Strahlenhüglein, drin sitzt das Jesuskind mit seinem hellen Köpfchen ganz klein. Vor ihm aber hockt pechschwarz ein Teufelsbub mit winzigen Spitzhörnern, der hüpft wie ein Has durchs Gras, jetzt nach rechts, jetzt nach links, immer näher. Und hinter ihm, unter der Kuppe, da starrt's überall in den Schluchten und Schründen der Wände dunkel und lang von Gestalten mit Hörnern und Schwänzen.



Digitized by Google

Die Mutter Gottes am Himmelsrand greift mit der Hand nach dem Herzen.

„Jesulein!“ schreit sie hell auf.

Da fährt's wie ein Ruck durch die Teufelsschar in den Felsen, und das schwarze Bürschel kugelt kopfüber die Kuppenwiese hinab.

Das Jesuskind aber in seinem Glanz dreht sich herum und lacht aufwärts ins Blau: von dort schwebt aus den Scharen der Himmelsleute die Mutter mit wehendem Mantel herab.

## Rundschau

Allgemeineres

**Nochmals vom „Popularisieren“**

Der kleine Kunstwartaufsatz (Kw. XVIII, 18) gibt einer gewissen Abneigung gegen „die Wissenschaft“ Ausdruck, behauptet, daß die wichtigsten Aufgaben, die in der Gegenwart zur Erledigung drängen, „praktisch-geistiger“ Art seien und von der Wissenschaft nicht gelöst werden können; daß zu ihrer Lösung die spezifisch wissenschaftliche Ausbildung ungeschickt mache; daß die wissenschaftlichen Ergebnisse noch nicht „das Hohe und Vornehme“ seien, sondern nur den Baustoff darstellen, „aus dem das große Haus gebaut und gedichtet werden soll, auf das wir warten“ und dergleichen.

Schön, aber das wissen wir doch wohl alle, daß „die Wissenschaft“ nicht sämtliche Bedürfnisse befriedigen kann. Sie kann nicht aus eigener Kraft die soziale oder die Frauenfrage lösen, die Jugend zu Idealisten machen, Religionen stärken oder stiften oder Schlachten gewinnen; sie kann weder die politischen Zustände Rußlands zur Genesung führen, noch in Deutschland eine neue Blüte der Kunst heraufbeschwören; sie kann weder neue Lebenswerte suggerieren noch beseligende Illusionen züchten. Sie kann noch sehr vieles andere nicht, doch hat auch kein Verständiger je das Gegenteil behauptet. Handelt es sich aber um Erkenntnisfragen, die richtig gestellt und nach menschlichem Ermessen überhaupt beantwortbar sind, so hat doch schließlich, was man auch sagen mag, die Wissenschaft das letzte und entscheidende Wort zu sprechen — freilich „die Wissenschaft“ im wohlverstandenen Sinn.

Es ist ferner unzweifelhaft richtig, daß nicht jede Art wissenschaftlicher Betriebsamkeit etwas Bewundernswertes und Ehrfurcht gebietendes darstellt. Wer mit vorzüglicher methodischer Schulung und mit einem großen Vorrat von Kenntnissen ausgerüstet ein Leben lang Heraldik treibt, die Anatomie der Blattläuse studiert oder eine besondere Art von Differentialgleichungen untersucht, der braucht deshalb noch lange kein großer Geist zu sein. Und wenn ein solcher Fachmensch mit großen wissenschaftlichen Ansprüchen es unternimmt, bedeutende Probleme zu behandeln, so ist das gewiß ebenso wertlos wie unerfreulich. Aber gibt es unter den Männern der Wissenschaft wirklich nur beschränkte Notizengelehrte und einseitige Fachleute, die nichts verstehen, als Berge von Beobachtungen anzuhäufen, einen Wust von Kenntnissen aufzuspeichern oder aus tausend Büchern ein neues zusammenzukleben? Gibt es nicht auch große Denker und bahnbrechende Forscher mit weitem Blick und bedeutenden Ideen? Spricht man von Staatsmännern und hoher Politik,



Digitized by Google

so denkt wohl jeder unwillkürlich an einen Bismarck und seine geschichtlichen Taten, und gewiß nicht an die zahlreichen Durchschnittsdiplomaten oder Minister und ihre Bureauarbeit. Redet man von „Kunst", so hat man wohl die Werke eines Michelangelo oder Rembrandt im Auge, aber sicherlich nicht die immerhin tüchtige Arbeit der normalen Kunstgenossen, die für den Tagesbedarf Denkmäler modellieren oder achtbare Bildnisse malen. Handelt es sich aber um „Wissenschaft", dann denken bei diesem Wort gewisse Leute in erster Linie, nicht etwa wie es billig und konsequent wäre, an die Lebensarbeit eines Spinoza oder Newton oder Darwin, sondern an die Tätigkeit beschränkter Fachgelehrter. Und dann ist es natürlich sehr leicht, Wert, Würde und Aufgaben der Wissenschaft sehr niedrig einzuschätzen.

Nun hat es allerdings zu allen Zeiten geniale Menschen gegeben, die ohne umfängliches Fachwissen, nur durch geistreiche Einfälle, kühne Kombinationen und tiefe Ideen die Erkenntnis befruchtet, oft auch sie geradezu bereichert haben. Die Bedeutung solcher Männer, die wohl meist als „populäre" Schriftsteller angesehen werden, kann natürlich nicht hoch genug gewürdigt werden. Turmhoch überragen sie die nur sammelnden und registrierenden Gelehrtennaturen. Und ein einziges ihrer geistvollen Aperçus kann mehr wert sein, als tausend mühsam zusammengetragene Beobachtungen. Nur darf man nicht verkennen, daß ihre Leistungen noch nicht ohne weiteres ein Endgültiges und das darstellen, was wir suchen: die Wahrheit; um sich dem zu nähern, bedürfen auch sie noch einer exakten oft unendlich mühevollen Prüfung und Kontrolle. Und diese Nachprüfung kann schließlich doch nur in wissenschaftlicher Weise mit Hilfe eines gelehrten Rüstzeugs, auf Grund von Kenntnissen und verfeinerten Untersuchungsmethoden angestellt werden. Oft genug haben sich ja kühn konzipierte Ideen und prächtige, aus der Fülle des Gemüts geschöpfte Theorien nur als anregende Mißverständnisse entpuppt; oft genug sind sie schließlich wie Kartenhäuser zusammengefallen. Die Vergötterung bedeutender Persönlichkeiten und geistvoller und berauschender Ideen ohne Rücksicht auf deren Wahrheitsgehalt, wie sie neuerdings — etwa dem auch von Gr. G. erwähnten Nietzsche gegenüber — üblich ist, beweist nur, daß man Sensationen höher schätzt als schlichte Erkenntnis. Was Nietzsche anlangt, so liegt dessen Bedeutung ja nicht auf wissenschaftlichem Gebiete; er wollte ein Schaffender und Befehlender sein, er wollte alte Werte zertrümmern und neue suggerieren. Auch dort, wo er reine Erkenntnisfragen behandelt, bewundere ich aufs höchste seinen Geist und seinen psychologischen Tiefblick. Wer aber wäre so naiv, zu glauben, es sei nun über die Genealogie der Moral das letzte Wort gesprochen und alle Bemühungen der Soziologen und Ethiker seien fürderhin überflüssig? Wer ertrüge ferner noch eine Behandlung letzter Fragen der Naturforschung in der Art der selig entschlafenen Naturphilosophie? Wer möchte wünschen, daß über Ursprung der Sprache auch heute mit so unzulänglichen Voraussetzungen gesprochen würde, wie dies etwa Herder getan hat, an dessen Größe wir deshalb doch nicht rütteln?

Es ist nicht ohne Ironie, wenn man erwägt, daß ein beträchtlicher Teil aller großen Anreger um Ruhm und den Glanz ihres Namens gekommen wären, wenn sie außer ihrer Ideenfülle noch über ausgedehnte Fachkenntnisse und die Eigenschaften



Digitized by Google

ausdauernder Forscher verfügt hätten, sodaß sie die nur sehr bedingte Richtigkeit oder Unhaltbarkeit ihrer Ideen hätten erkennen müssen. Man ahnt vielleicht nicht, wie viel Entsagung in der Arbeit eines ehrlich ringenden Gelehrten liegt.

Aber alle solche Fragen, wie sie jene Bemerkungen im Kunstwart anregen, haben ja kaum etwas mit „populärer Literatur", geschweige denn mit „Popularisation" zu tun. Denn unter diesem Wort kann man doch nichts anderes verstehen, als die Darbietung von fachwissenschaftlichen Ergebnissen in einer Form, die auch dem fachmäßig nicht Vorgebildeten verständlich ist. Wobei noch verschiedene Arten denkbar sind, jenachdem Menschen von höherer Allgemeinbildung oder breite Volksmassen als Leser vorausgesetzt werden. Der Wert dieser weit verbreiteten Literaturgattung hängt meines Erachtens ganz wesentlich von dem Stoffgebiet ab, das sie zu leichtem und bequemem Verständnis bearbeitet. Handelt es sich um Wissenschaften wie die Astronomie, deren letzte Ergebnisse — zum Teil wenigstens — von jedermann verstanden werden können, während die Methoden zu ihrer Erwerbung große Schwierigkeiten bereiten und beträchtliche Fachkenntnisse voraussetzen —, was wäre dann gegen volkstümliche Darbietungen einzuwenden? Es macht ja auch einem Pastor oder Amtsrichter nur Ehre, wenn er einmal für Himmelskunde oder Geologie Teilnahme zeigt. Freilich wird einer, der sein Wissen nur aus populären Werken schöpft, über die meisten Fragen doch kein rechtes Urteil haben, weil er die angeführten Tatsachen nur gutgläubig aufnehmen, sie aber auf ihre Richtigkeit nicht prüfen kann. Immerhin kommt die Gefahr, dünkelhafte Halbwisser zu züchten, sicher nicht in Betracht gegenüber dem Nutzen, den gute populäre Werke aus den genannten Gebieten stiften.

Aber es gibt doch auch Wissenschaften, deren Ergebnisse an sich schwer verständlich und nicht jedermann zugänglich sind; Systeme, wo jeder einzelne Gedanke das volle Verständnis des vorausgehenden fordert. Hier heißt popularisieren soviel wie verflachen oder den Schein eines Begreifens vortäuschen. Was z. B. wird gewonnen, wenn man Köpfen, die nie etwas von denkerischen Kämpfen, von der Entstehung und verwickelten Verzweigung philosophischer Probleme gehört haben, allerhand Brocken vorsetzt; wenn man ihnen erzählt, Schopenhauer habe behauptet, die Welt sei meine Vorstellung und mein Wille; oder Kant habe der Zeit und dem Raume die Existenz abgesprochen? Wenn der Hörende dann glaubt, er „verstehe" die Sätze, weil er ihren Wortsinn ungefähr erfaßt hat, so ist er übler dran, als wenn er niemals die Namen und Werke Kants oder Schopenhauers hätte nennen hören. Wäre es nicht albern, etwa die Integralrechnung für Volksschüler bearbeiten zu wollen? Wäre es nicht widerwärtig, den zweiten Teil des Faust für breite Massen umzudichten? Ebenso albern und widerwärtig scheint mir's aber, Spinozas Ethik oder andere philosophische Werke zu „popularisieren". Es gibt geistige Schätze, die nur durch ernste und harte Gedankenarbeit erworben werden können, die nur besitzt, wer sie erobert hat. Wer den Leuten vorredet, sie könnten sich das ersparen, sie könnten jene Schätze heben, wenn sie zwischen Mittagbrod und Kaffee ein leicht und flott geschriebenes Werkchen durchblätterten, der täuscht und leistet der Oberflächlichkeit und Seichtigkeit Vorschub. Deshalb gehört es



Digitized by Google

gerade zu den Aufgaben des Kunstwarts, gegen die verflachenden, irreführenden und dünkelerregenden Tendenzen eines gewissen Popularisierens Front zu machen. Die von uns allen gewollte Verbreitung gesunder und edler Geistesnahrung im Volke unterstützen ja jene Tendenzen nicht im mindesten, sie arbeiten ihr vielmehr entgegen. K O E

Literatur

## Bücherschau

Wir werden unter dieser Ueberschrift fortan ganz kurze Anzeigen über neue Erscheinungen der schönen Literatur bringen, die uns in irgend einer Hinsicht der Beachtung wert scheinen. Einer etwaigen nochmaligen und eingehenderen Behandlung dieser Bücher für den Kunstwart soll dadurch nicht vorgegriffen werden.

Irrfahrten. Roman von J. Schaffner (S. Fischer, Berlin). Der alte Schuhmachermeister Schatten wollte in jungen Jahren hoch hinaus. Aber seine Fahrten nach dem Glück wurden Irrfahrten, die ihn bis an das Elend amerikanischer Goldgräberei führten. Da gingen ihm die Augen auf. Vom Schicksal gebändigt, kehrt er nach Deutschland zu seinem Leisten zurück und lebt nun zufrieden und fleißig sein bescheidenes Leben in einem rheinischen Städtchen. Schaffner schildert zuerst dies Leben und den alten, ruhig gewordenen Schatten. Darauf läßt er diesen seinen Kindern die Irrfahrten seiner Jugend erzählen, mit mancherlei Nutzanwendungen für die jungen Leute, und als ein neuer Hans Sachs mit leisem Humor und mit vielen Abschweifungen Es ist ungeschickt, auch ästhetisch nicht einwandfrei, in ein und demselben Buch, wie es Schaffner hier tut, zwei verschiedene Erzählungsarten nacheinander anzuwenden. Der Roman fällt dadurch in der Mitte auseinander, und je nachdem die Schilderung Schaffners oder die Erzählung Meister Schattens dem Leser den stärksten Eindruck macht, wird er leicht einen der beiden Teile nur als loses Anhängsel des andern empfinden. Ueber diesen Mangel tröstet den willigen Leser die stille, innige Liebe, mit der Schaffner sich in seinen Stoff vertieft hat. In dieser Liebe liegt der menschliche und künstlerische Reiz des schlichten Buches.

Professor Unrat. Roman von H. Mann (A. Langen, München). Unrat nennt die Schule den Professor Raat, und Mann zeichnet nun das Leben dieses Unrat, der verbittert durch die Schule wie durch die Stadt geht, die ja von lauter ehemaligen Schülern bevölkert ist. Er macht ihnen nach Kräften das Leben sauer, wie sie ihm. Der Dichter gibt dabei keine Karikatur seines Unglückshelden, wie es so mancher Schriftsteller unsrer Zeit mit diesem oder jenem unbeliebten Lehrer seiner Jugend tut, sondern er lehrt uns, ihn zu verstehn, mit ihm zu fühlen. So wird aus der grotesken Figur tatsächlich ein tragikomischer Held, der stark beteiligt. Das Buch ist von ungewöhnlicher psychologischer Feinheit, und nur der Schluß überzeugt nicht, wo Mann sich seinen Professor Unrat zu einem Menschen verderbenden, alles zersetzenden Bösewicht großen Stils entwickeln läßt. Bei einem Schulmeister dieses Schlages scheint uns wenigstens eine Entwicklung überhaupt unwahrscheinlich.

Judas im Herrn. Von Edith Gräfin Salburg (Carl Reisner, Dresden). Man erinnert sich wohl noch an den Fall des Erzbischofs Dr. Cohn? Diesen Fall behandelt Gräfin Salburg. Ihr Bischof Aron Brahen gilt bei den orthodoxen Juden als Verräter an seinem Volk und ist in Wahrheit doch nur ein Verräter an der katholischen Kirche, zu der er übertritt, also kein



Digitized by Google

„Bruder im Herrn", sondern ein Judas im Herrn. Daher der Titel des Romans. Aron Brahen wird nämlich nur katholisch, um auch die katholische Kirche unter jüdischen Einfluß zu bringen und für seine Person zu Macht und Geld zu kommen. Also ein antisemitischer Roman? Mit nichten, denn neben dem schwarzen Verräter, dem Fürsten Aron, stehn einige orthodoxe Juden als unentwegt weiße Lämmlein. Nach demselben Schema sieht die Verfasserin auch die katholische Kirche. Bös sind hier die Jesuiten, die andern gut. Und eben dieses Schema wird auch auf die österreichische Aristokratie angewandt. Die Bösen sind die, welche zu den Jesuiten halten, die Guten die, welche „liberal" gesinnt sind. Der Roman ist ein geradezu klassisches Exempel auf den Satz von Hebbel, den Bartels hier unlängst in Erinnerung brachte: „Die triviale Naivität wurzelt im vollständigsten Erkenntnismangel ... In ihm feiert die Natur den possierlichsten ihrer Triumphe und erreicht durch Versagen und Nehmen, was sie durch Gewähren und Geben nie erreichen wird: unerschütterliche Selbstgefälligkeit und unerschöpfliche Produktivität." Gräfin Salburg hat schon ein dutzend belletristische Werke in die Welt gesetzt.

Jugendzeit. Ausgewählte Erzählungen von J. Frapan-Akunian (Gebr. Pätel, Berlin). Diese Schriftstellerin gelangte zu größerer Beachtung durch einen tendenziösen Roman, „Arbeit", der durch die Heftigkeit der Anklagen gegen mancherlei Roheiten in Universitätskliniken und gegen Universitätslehrer, die dem Frauenstudium nicht hold sind, auffiel. Auch die überaus leidenschaftliche Parteinahme für die Sache der Studentinnen und für eine alles umschlingende Humanität, wie sie in der realen Welt immer nur schöne Theorie bleibt, war ungewöhnlich. „Jugendzeit" zeigt Ilse Frapan von einer ganz anderen, ästhetisch geurteilt unbedingt erfreulicheren Seite. In diesen kleinen Geschichten versenkt sie sich einfach und ohne Tendenz in Kinderseelen und mancherlei Typen von Erwachsenen, die sich im tiefsten Innern noch etwas Kindliches bewahrten. Was sie da sah, fördert sie erfreulich klar zu Tage, schildert sogar nicht nur, sondern gestaltet zuweilen in des Wortes bester Bedeutung. Für diese Arbeiten kann man daher aufrichtig dankbar sein.

Die Teufelspfarre. Novellen von M. Schöpp (Schuster & Löffler, Berlin). „Was sie für prächtige Zöpfe hatte, und so frisch und gesund und stark sah sie aus, nichts Nervöses und nichts Müdes, und die Lippen wie Kirschen — und dieses entzückende Erröten." Oder: „Da legte sie wie ein Kind die Arme auf den Tisch und ließ den Kopf darauf sinken und begann zu weinen. Lautlos. Wie jemand, der an stilles Weinen gewöhnt ist. Nur ihre Schultern und Arme zuckten, und hin und wieder war ein so schrecklicher Seufzer hörbar." Ein fleißiger Romanleser merkt schon an solchen zwei Sätzen (die zwei ganz verschiedenen Geschichten entnommen wurden), daß er in Meta Schöpp eine Gefährtin zu begrüßen hat, die sich ebenfalls in der Belletristik auskennt. Aber muß denn jeder fleißige, warmherzige und gebildete Leser deshalb auch gleich die Früchte seiner weit verzweigten Lektüre drucken lassen? **Max Groth**

## Der „Blütenkranz des heiligen Franz von Assisi"

Im 13. und namentlich im 14. Jahrhundert tauchten in Italien zahlreiche Fioretti (Blütenlesen) auf, erbaulichen und unterhaltenden Inhalts, Tugendspiegel, Spruchkästlein, Anekdoten- und Legendensammlungen. Von denen, deren Namen man heute



Digitized by Google

noch kennt, sind die schönsten und wichtigsten die „Fioretti di San Francesco", eine Sammlung von Legenden über Leben und Taten des umbrischen Heiligen und seiner ersten Jünger. Zum Teil ohne Zweifel schon zu Franzens Lebzeiten entstanden, gingen sie lange Zeit von Mund zu Mund und waren der schlichte Ausdruck jener fast schalkhaft zärtlichen Liebe und Verehrung, mit der das Volk an dem Poverello, seinem populärsten und liebenswürdigsten Heiligen, hing. Und wirklich ist dies Legendenbuch, wenn auch keine zuverlässige Quelle für die vita Francisci, ganz erfüllt und durchleuchtet vom Geist des Umbriers. Die erste Redaktion, von einem unbekannten Toskaner oder Umbrier, gehört dem 14. Jahrhundert an, und seither ist das köstliche Buch unzählige Male und in mehreren Sprachen herausgegeben worden. In Italien gehört es heute noch zum Bestand der volkstümlichen Literatur und wird immer neu gedruckt; an deutschen Uebertragungen war stets ein auffallender Mangel. Im Jahre 1860 erschien eine Bearbeitung von Kaulen, dessen Nachahmung des alten Legendentones nicht recht geglückt ist, und 1870 gab Heinrizi eine fleißig gearbeitete, doch trockene und spröde Uebersetzung heraus.

Nun ist endlich eine schöne, künstlerische, durchaus befriedigende deutsche Uebertragung erschienen. Sie ist vom Freiherrn Otto von Taube verfaßt und bei Eugen Diederichs in Jena erschienen. Die kurze Einführung schrieb Henry Thode. Die ganz vortreffliche Publikation, deren würdige Ausstattung samt den von F. H. Ehmcke gezeichneten Initialen alles Lob verdient, kann wirklich von sich sagen, daß sie „eine Lücke ausfülle". Es ist fast unbegreiflich, daß nicht schon früher eine deutsche Neuausgabe der Fioretti erschien, denn die Teilnahme an „Franz von Assisi" ist seit mehr als zehn Jahren auffallend im Wachsen. Desto erfreulicher ist es, daß nun diese Taubesche Uebersetzung eine einwandfreie, sympathische und schätzenswerte Leistung ist. **Hermann Hesse**

## Neue Stile

„I.

„Oscar Wilde — — ach, kommst
„du wieder aus deinem Grabe und
„willst mein Opfer? Gab ich dir
„nicht genug, als ich dir Blut und
„Leben und Arbeit gab? Bist du
„wirklich von jenen, die wiederkom-
„men — die durch das Blut eines
„Kälbleins oder Lammes nicht in
„ihr Grab zu bannen sind — die
„wiederkommen und denen, die ihnen
„nahe standen, das Blut aus den
„Adern saugen, wenn sie im Schlafe
„liegen? — — — bist du ein Vam-
„pyr? — — — Ah, du schweigst
„und blickst mich aus den tiefen
„Augen an, und dein einst blühen-
„des, glänzendes Haar ist wirr in die
„Stirne gestrichen, und dein ge-
„schwungener Mund, der feine mit
„den wundersamen Linien, lächelt?
„— — — Was willst du denn?
„— — — Was hebst du die Hände
„und zeigst sie mir? — — — Ah
„— — — trägst du die Wunden-
„male, die einst der Große trug,
„den du gelästert und angebetet hast?
„Ist das das Rätsel? — — — Ah,
„aber deine Augen! — — — Ich
„traue dir nicht! — — — Und dein
„Mund — das ist der Mund, der
„die Kunst des Lügens pries, und
„der Gebete zu Satan sandte — — —
„sage mir, was du willst — denn
„deine stummen Zeichen, die Wun-
„denmale deiner Hände genügen mir
„nicht! — — — Und jetzt gar der
„Vorwurf in deinem Blick — noch
„einmal: was willst du? — — —
„Ja, ja, ich weiß, was du willst.
„Ich soll es künden, wer du warst,
„soll sagen, was du selbst für die



Digitized by Google

„Nachwelt nicht zu sagen vermochtest „— — — Und ich versprach es, so „sagst du — — — ich versprach, „dich zu erlösen — — —"

2.

Ah, Ernst Paul Greve, dichte weiter so, mein Junge! Denn das ist sehr schön gedichtet — — ah, aber du schweigst? Du lächelst verlegen? Du wendest das Haupt? — Ah, ich verstehe! Fünfzig Seiten so dichten und dann noch mehr so dichten sollen? — — Aber hast du's nicht versprochen? — nicht selber versprochen? Auf der letzten Seite deines Vorworts? Deines blühenden, glänzenden Vorworts? Zum „Bildnis des Mr. W. H."? — das in Bruns Verlag erschien? — in Minden in Westfalen? daß du es schreiben wolltest? das große Buch, das ihn uns zeigen sollte? ihn — — — ihn — — — den Menschen — ah — den Menschen Oscar Wilde? — Aber ich verstehe! du zeigst auf S. XI. Da steht geschrieben — ich lese es mit Entsetzen — mit dem Entsetzen der Verdammten, das Michel Angelo malte, — da — — — ja, ja da steht es geschrieben — ah! — — ah! — — — da steht es! — du wirst es — — vielleicht — — doch — n i c h t schreiben! — weh uns! nicht schreiben! das Buch, das ihn GAEBE! Was ist noch das Leben! Du wirst das Buch nicht schreiben! — — —

3.

Aber warum denn nicht schreiben? Du zeigst auf S. III: du hast schon „drei Bücher über ihn geschrieben, und eins davon exzerpiert und die Exzerpte als Essay veröffentlicht"! — Ah — — und du hast sogar auf das Kuvert mit dem neuen Antrag des Verlegers „zu beantworten: nein!" geschrieben! mit Buchstaben, aus denen die ganze Qual atmet des zu viel Gebetenen, zu viel Bestürmten! — — Aber du hast ja trotzdem dieses fünfte Stück geschrieben? — weißt du denn nicht, o du Ernst Paul Greve, daß jeder Allah seinen Muhammed hat, und jeder Muhammed seinen Ernst Paul Greve? — Ah — — — Sieh mir ins Auge! — — — und die Hand aufs Herz, mein Junge, aufs blutende Herz — und die Augen grade — — —: du wirst es — d o c h — schreiben! — — es ist schon bestellt, nicht wahr? — Du wirst es schreiben! — und du wirst darin über das nächste Buch schreiben, das du nicht schreiben wirst — und in dem nächsten Buch, das du nicht schreiben wirst, wirst du über das übernächste Buch schreiben, das du nicht schreiben wirst, — du glaubst nicht, wie das interessiert! — nein, nein, du ahnst es nicht! — — —

4.

Ah — — — Bonus

## Theater

### Regie-Pudel!

Wer kennt sie nicht, diese braven Bühnentiere, die mit Vorliebe zu den feierlichsten und poesiereichsten Gelegenheiten aufwarten? Einige der schönsten werden freilich auf den die Welt bedeutenden Brettern nicht mehr gelitten: so können sich doch wohl nur noch ältere Semester der Ehrfurcht erinnern, mit der die Doppeltüren sich beeilten, aufzufliegen, wenn ihnen die Helden nahten. Und nicht jedermann wird sich rühmen können, gleich mir, gesehen zu haben, wie der bleiche Silbermond in rötlichen und grünlichen Farben mit allem Zauber des Sonnenuntergangs aus den Gewässern widerstrahlte. Aber auch heute noch fährt gar nicht so selten solch ein Tier, mit Verlaub gesagt, dem Dichter nach den Beinen. Was sich nicht schickt und nicht gehört und nicht den Dichter allein „zwickt". Mag's auch für frivole Gemüter meist an



Digitized by Google

und für sich recht belustigend anzusehn sein.

So habe ich's mit eigenen Augen verfolgt, wie der Genüßling Don Juan beim Speisen von den beinschwingenden Grazien des Balletts nicht nur umkreist wurde, sondern wie sie ihm tatsächlich seine Braten mit Rosen zuwarfen, daß man alle Augenblicke befürchten mußte, jetzt spritzt ihm der Guß aufs Staatskleid. Und heurigen Jahres erst erlebte ich's, daß das Schiff Dalands ganz wie das Geisterschiff des fliegenden Holländers gegen den wolkenjagenden Südwind, den vom Steuermann sehnsüchtig herbeigesungenen, mit vollen Segeln dahinfuhr, der Natur und der eignen Sehnsucht zum Trotz. Wo? In der Possartschen Festspielaufführung am Münchner Prinzregententheater! Ueberaus spannend weiß man auch in München den Zaubergarten in den „Feen" Wagners zu beleben: auf Palmenwipfeln, die in anständiger Höhe bis an die Sofitten reichten, schaukelte man während eines ganzen Aufzuges zwei unschuldige Kinder, um das Feenhafte der Szene unwidersprechlich darzutun. Natürlich schaute alles ungemein gefesselt auf die bedenklich Schwankenden über der Szene, wo mit ihnen sozusagen der Geist des Regisseurs schaukelte als konkurrenzkräftiger Nebenbuhler des Dichterkomponisten „unten". Was wohl Wagner dazu gesagt hätte? Doch wenn sein öfters angerufener Geist auf diesen Brettern auch nicht immer lebendig ist, seine Büste in Gips vermochte Herr von Possart doch mindestens damals ins rechte Licht zu stellen, als er sie, bekrönt von einem Kranze elektrischer Glühbirnen, dem dankbaren Publikum vorführte.

Aber warum fangen wir eigentlich derartige Pudel ein? Nur, um uns an ihnen zu erlustigen? Nein, im Ernst gesprochen: weil sie Zeugnis davon ablegen, wie sehr es unsere Bühnenleiter bedauerlicherweise immer noch versäumen, sich lebendig in die äußeren Vorgänge der Dichtungen einzufühlen, das heißt, auch diese Vorgänge dem Geiste des Ganzen dienstbar zu machen; ja, wie sie vielmehr diese Vorgänge oft so gestalten, daß sie dem Wesen des Werkes unmittelbar widersprechen. Welchen Feinerempfindenden muß es nicht zurückstoßen, wenn er zu einer Musik, die ihn mit elementarer Gewalt in den Meeressturm versetzt, auf der Bühne ein „naturloses" Spiel mit Wind und Wellen treiben sieht, als handelte es sich lediglich um Effekte eines Schaustückes? Woher aber rührt diese „ästhetische Unwahrhaftigkeit" so vieler Regisseure? Beruht sie wirklich nur auf dem Unvermögen, sich in künstlerisches Leben zu versetzen? Ist es nicht zumeist mit ihr das Streben nach Bühneneffekten an sich, das Streben, sich zur Geltung zu bringen ohne Rücksicht auf die Muse, deren Dienst man erwählt? ist es nicht das Streben der kurzsichtigen Eitelkeit, das zu diesen Sünden wider das Wesen der Kunst führt, und das dem Hörer den Genuß an der Dichtung entweder verkümmert oder aber seine Aufmerksamkeit ablenkt auf die Seitensprünge des Bühnenspezialistentums? Darin liegt des „Pudels Kern", darin der Schaden. Nicht auf die „prunkvolle", nicht auf die „hochrealistische" Ausgestaltung kommt's an, sondern auf die makel- und mätzchenlose Einheitlichkeit im Dienste des Werkes. **L Bühler**

### Berliner Theater

Beim Beginn jeder neuen Spielzeit horcht man auf, ob sich die Wendung, die sich da vollzieht, nicht auch durch ein recht vernehmliches äußeres Merkmal kundtue; immer wieder ist man einen Augenblick lang enttäuscht, wenn weder Böllerschüsse noch Fanfaren das Ereignis ankün-



Digitized by Google

digen. Und doch sollte man mittlerweile gelernt haben, daß der wirkliche Beginn einer neuen Theaterspielzeit ebensowenig nach dem Kalender zu bestimmen ist, wie der Abschied des Winters oder die Ankunft des Frühlings. Gleich den Jahreszeiten kommt auch die „Saison" meistens wie der Dieb in der Nacht, und während man noch auf ein Zeichen des „feierlichen Momentes" wartet, ist man schon mitten drin in dem neuen Zeitabschnitt. So war es auf den Berliner Bühnen im vorigen, genau so ist es in diesem Jahre — trotz all der Veränderungen, die damals, wie jetzt wieder, über unserm Theaterleben schwebten. Selbst der Programme scheint man nachgerade satt geworden zu sein, als fürchte man sich, vor den lieben Kollegen und Konkurrenten seine Karten zu frühzeitig aufzudecken. „Abwarten" und „absehen" lautet die Parole; kaum lugt irgendwo ein Erfolg oder ein Erfölgchen hervor, so wird sich — das scheint einstweilen das einzig Sichere der Konstellation — die Meute der Theaterdirektoren darauf stürzen: so ist's jetzt schon für die „Erneuerung der Klassiker" vorauszusehen, mit der im vergangenen Winter das „Neue Theater" so überraschend gute Geschäfte gemacht hat. Vorläufig aber hält man auch damit noch zurück, und so findet der lahme Zufall in unserm jungen Theaterspielplan ein so weites und freies Feld, wie er sich nur wünschen kann. Das Lessingtheater Dr. Brahms beginnt mit einem „Gedächtnisabend" für den losen Spötter Hartleben, und zeigt in einer recht mittelmäßigen Aufführung der „Erziehung zur Ehe" und der „Sittlichen Forderung", daß ihm in der naturalistischen Schule doch viel von der leichten, beschwingten Keckheit abhanden gekommen, die solch' skeptische Schäkereien mit der bürgerlichen Moral nun einmal verlangen. Das Trianontheater, sonst des Residenztheaters treulicher Rivale um die Gunst der Pariser Ehebruchskomödie, versucht es zunächst einmal mit einem satirischen Lustspiel des Italieners Roberto Bracco, in dem, wider allen Brauch des Hauses, zu Schluß die eheliche Treue triumphiert und die fünf (übrigens mit Witz und liebenswürdigster Laune geschilderten) Cicisbeen mit langer Nase abziehen müssen. Die Freie Volksbühne endlich greift zu zwei dramatisch wie dichterisch gleich schwächlichen Stücken des Holländers Hermann Heijermans, einem trübseligen Einakter aus dem Gefängnisleben („Nummer Achtzig") und einem „romantischen Soldatenspiel" („Der Panzer"), blindlings offenbar, allein der sozialen und antimilitärischen Tendenz wegen, die in diesen bisher wohlweislich übergangenen Spielereien des verspäteten Milieu- und Mitleids-Naturalisten ihr wenig künstlerisches Wesen treibt.

Wir wollen uns hüten, aus diesem abermaligen Ueberwiegen der ausländischen Dramatik zu Anfang der neuen Spielzeit voreilige Schlüsse zu ziehen auf die Gestaltung des neuen Spielplans überhaupt; vielmehr leuchtet aus dem wenigen, was bisher über die Absichten der drei mit neuen Direktoren gesegneten Bühnen bekannt geworden ist, deutlich das Streben heraus, das Ausland zurückzudrängen, und es fortan ernster mit den heimischen Dramatikern, alten und jungen, zu versuchen.

Hoffentlich wird die Direktion, die ihrem bisherigen Spielplan nach die stärkste Verpflichtung dazu hätte, nun auch am entschiedensten und ehrlichsten Ernst damit machen. Ueberblickt man jetzt, wo Max Reinhardt nach Lindaus Sturz sich anschickt, ins



Digitized by Google

„Deutsche Theater" einzuziehen, noch einmal, was er während einer nicht ganz dreijährigen Tätigkeit am „Kleinen" und am „Neuen Theater" für die Pflege des nationalen Dramas geleistet hat, so erscheint es recht gering neben der Liebe und Sorgfalt, den Mühen und Kosten, die er währenddessen auf ausländische Produktion verwandt hat. Den Namen Gorki, Maeterlinck, Strindberg, Wilde, Shaw, Courteline, Becque würden die Halbe, Hofmannsthal, Wedekind, Beer-Hofmann, Thoma, Rüderer und Schlaikjer nur schlecht die Wage halten, wenn sich nicht am Ende der Größte aller erhöbe, und mit den zweihundert Aufführungen des „Sommernachtstraums" die Ehre des germanischen Dramas rettete. Immerhin, der an dieser Stelle wohl zuerst ausgesprochene und näher begründete Vorwurf, daß die um die höhere Regiekunst so verdiente Reinhardtsche Leitung an einem krankhaften Zug zum Außergewöhnlichen, Gesuchten und Gequälten, um nicht zu sagen Sensationellen leide, wird dem verzogenen Schoßkind des Theaterglücks als Schatten auch ins neue Haus folgen. Mit einer verfeinerten Regie- und Ausstattungskunst werden die beleidigten Penaten des „Deutschen Theaters" schwerlich zu gewinnen sein; zu ihren Altären führen nur gerade und feste Wege, Wege zielbewußter Entschlüsse und charaktervoller Ueberzeugung. Noch steht im Winkel des Hauses das Skelett des weit- und weichherzigen Eklektizismus, bei dem Lindau vergebens sein Heil versucht hat — Reinhardt, denk ich, wird nicht ungewarnt daran vorübergehen.

Von den beiden andern unter eine neue Leitung tretenden Bühnen ist wenig zu prophezeien. Der zum Direktor des „Kleinen Theaters" erkorene Herr Barnowsky, bisher am „Lustspielhause" Dr. Martin Zickels tätig, ist als ein tüchtiger und besonnener Regisseur bekannt und hat auch jetzt wieder in der Gewinnung schauspielerischer Kräfte eine glückliche Hand bewiesen; ob er den Pfad dramatischer und theatralischer Experimente weiterschreiten, oder ob er als gebrühter und gelaugter Theatermann auf dem breiten Wege des Kassenstückes wandeln wird, muß die Zeit lehren, einen dritten Weg sehe ich nicht recht. Deutlicher scheint Ferdinand Bonn, der neue Herr des „Berliner Theaters", vom Schicksal geprägt zu sein. Was die Welt bisher von ihm gehört und gesehen hat, verrät den Typus des Virtuosen und des reklameerfahrenen Theatrikers. Doch wollen wir auch hier der Taten harren, bevor wir mit einem „Urteil" auch nur eine seiner neuen Kulissenwände streifen.

Friedrich Düsel

## Münchner Theater

Die Saison hat mit zwei Uraufführungen im Volkstheater und einer im Residenztheater eingesetzt: Neues aber hat sie mit diesen Neuheiten noch nicht gebracht.

Die beiden jüngsten Volksstücke, die uns Direktor Schrumpf bescherte, Hans Werner-Holzmanns dreiaktige Bauernkomödie mit Gesang „Brave Lump'n" und Christian Flüggens vieraktige „Samariter" sind grobgezimmerte Theatermache kunstlosester Art, die lediglich wieder von dem alten Kontrast „Reich und Arm" zehrt, in grellster Jahrmarktsmalerei und Verallgemeinerung die Reichen als pechschwarze Teufel, die Armen als schneeweiße Engel zeigt und durch diese Bestärkung allzuvolksmäßiger Lebensauffassungen einer gesunden ethischen Bildung des Volks ebenso kräftig entgegenarbeitet, wie sie den ästhetischen Fortschritt durch die Plumpheit der Mittel hintanhält. Die



Digitized by Google

ethische Irreführung wird noch gefährlicher durch die naturalistische Verwertung gewisser anheimelnder Intimitäten des altbayrischen Dialekts, womit beide Stücke der Unwahrheit oder doch Uebertriebenheit ihrer Charaktere und Vorgänge für das naive Publikum einen Anschein von Wirklichkeit sicherten. Die „Braven Lump'n" stammen aus der Feder eines hiesigen Volkssängers und kranken an derselben theatralischen Pseudobiederkeit, der — unter Wiener Einfluß — fast unser gesamtes Volkssängertum verfallen ist; die sehr fragwürdige „Bravheit" zweier offenherziger, mittelloser Lumpen wird da gegenüber der heimlich-heuchlerischen Schlechtigkeit zweier reichen Bauern verherrlicht. Und nicht minder schief ist die „volkstümliche" Moral der Flüggenschen „Samariter"; hier werden die menschenfreundlichen Bestrebungen der besitzenden Klassen an karikierten Vertretern ganz allgemein als Heuchelei und Lächerlichkeit verdammt und verhöhnt und dagegen das „echte Samaritertum" des geknechteten, ausgesogenen, einzig den Lüsten der Reichen hingeopferten Volkes gepriesen. Letzteres zum Teil auf so unglückliche Weise, daß es auf gebildetere Zuschauer unmittelbar erheiternd wirken muß, auf gebildete Sozialdemokraten ganz ebenso komisch wie auf gebildete Konservative oder Liberale; handelt es sich hier doch um keine politische Frage, sondern um die wichtigste ästhetische Forderung, die als Grundlage aller Darstellung Wahrhaftigkeit verlangt. Oder könnte irgend ein Einsichtiger ernst bleiben, wenn die volkstümliche, natürlich von einem jungen Kapitalisten verführte und verlassene Heldin mit pathetischer Beredsamkeit verkündet, daß die Mädchen ihrer Klasse und ihres Schicksals die wahren Samariterinnen der heutigen Gesellschaft seien, weil sie die jeunesse dorée bis zu deren ordnungsgemäßer Verheiratung mit sorgender Liebe hegten und pflegten und engelgleich vor allem Bösen bewahrten? — Es ist wirklich ein Jammer um unser zeitgenössisches Volksstück. Die zuständigen Theater verfahren bei der Annahme von Stücken dieser Gattung noch weit weniger kritisch als andere Bühnen auf ihrem Arbeitsgebiet, haben sie doch einen eigentlichen Mißerfolg bei ihrem gläubigen Publikum überhaupt nicht zu befürchten: und so gilt die Verfertigung solcher primitiven Szenenreihen, die den Instinkten und der Beschränktheit der Massen schmeicheln, jetzt als ein ausgezeichnetes Geschäft, das jeder gerne machen möchte. An einer Stätte, wo die Volksbildung am allerbesten gehoben werden könnte, wird dann lediglich blinder Klassenhaß und törichte Eitelkeit gezüchtet, zu dem einzigen Zweck, Leute zu bereichern, die den Bildungsbedürftigen weder künstlerisch noch menschlich etwas zu bieten haben.

Nicht viel erfreulicher als die Gaben des Volkstheaters war eine Bearbeitung von Musſets dreiaktigem Drama „Andrea del Sarto", die als erste Neuheit unserer Hofbühne im Residenztheater den dort üblichen Freundlichkeitserfolg schwacher Stücke errang und Paul Brann, einen in München schon bekannten jungen Schriftsteller und Regisseur, zum Verfasser hat. Musſets Dramen aus der italienischen Renaissance (seinen interessanteren „Lorenzaccio" holte in Frankreich bekanntlich Sarah Bernhardt wieder hervor) leiden an dem heillosen Kontrast der Kraftzeit, in die sie versetzen wollen, und des nervenschwachen, weichlich-charakterlosen Parisertums der Musſet-Zeit, das sie in Wahrheit schildern. „Andrea del Sarto" zeigt, in einiger Anlehnung an geschichtliche Tatsachen, wie der berühmte floren-



Digitized by Google

tinische Maler Vermögen, Ehre und künstlerische Schaffenskraft an die abgöttische Liebe zu seiner schönen jungen Gattin verliert, dann von ihr betrogen und verlassen wird und schließlich sich selbst ermordet, um der Treulosen die Heirat mit ihrem Buhlen zu ermöglichen. Daß ein „Renaissancemensch" in so jämmerlicher Weise „am Weibe zugrunde gehen" konnte, glaubt man natürlich nicht. Immerhin war Musset in den lyrischen Einzelheiten des Stückes dichterisch stark genug, um mit dem Widerspruch einigermaßen zu versöhnen; soll aber eine deutsche Bearbeitung etwas von dieser ästhetischen Versöhnung empfinden lassen, so muß sie die Mussetsche Lyrik in voller Reinheit herüberbringen. Das konnte nun Brann nicht, ja, in offenbarem Mißverstehen seiner Aufgabe wollte er es nicht einmal. Gerade den lyrischen Ausdruck veränderte, verwässerte, vergröberte, beschnitt oder verbreiterte er ins neutral Theatermäßige, Schablonenhafte; dagegen hielt er, abgesehen von einigen wenigen unwesentlichen aber gleichfalls recht unglücklichen Streichungen, Zusammenziehungen und Einschaltungen, im Gesamtaufbau wie in der Szenenführung sich eng an das Original, als ob just hierin das Verdienst des französischen Poeten läge. Am allerunglücklichsten ist die einzige sachliche Aenderung, die Brann sich erlaubt; er läßt Andrea nicht als heroisch entsagenden Selbstmörder, sondern nur an nervöser Entkräftung sterben und nimmt ihm damit die endliche Aufraffung zur Aktivität, die Musset ihm noch gegönnt hatte. Ein irgendwie ungewöhnlicher oder auch nur sympathischer Eindruck konnte unter solchen Umständen nicht zustande kommen; höchstens für die Wenigen, die durch alle Entstellung noch hier und da den eigentümlichen Reiz Mussetscher Lyrik durchfühlten. Diese aber mußten sich eigentlich erst recht über die ungeschickte Hand des Bearbeiters ärgern.

**Hanns von Gumppenberg**

**„Theaterbücher"**

Von der „Schaubühne der Zukunft" ein Bild zu entwerfen, versucht Georg Fuchs in einem Bändchen der Hagemannschen Sammlung „Theater" (Berlin, Schuster & Löffler). Daß man auch eine solche Bühne bauen könne, bezweifle ich keineswegs, aber „die" Schaubühne wird sie nie und nimmer werden, solange unsre großen dramatischen Dichter bleiben, was sie immer gewesen sind: Menschenschilderer. Wie der Naturalismus der achtziger Jahre oft in platte und langweilige Zustandsschilderung ausartete, so schießt in unseren Tagen die Sehnsucht nach Stilisierung oft übers Ziel hinaus. Nun soll auf dem Theater gleich rhythmisch geschritten, im Takte gesprochen, bildmäßig gestikuliert werden. Hellas und Japan werden zu Kronzeugen aufgerufen. Ich selbst habe, als ich Gobineau auf die Bühne brachte, eine Festbühne erdacht und ambulant bauen lassen, die sicher Georg Fuchs nach Wunsch gewesen wäre, aber ich habe mich trotz dem schönen Erfolg wohl gehütet, sie als Norm hinzustellen. Derlei Sonderdinge, die nur allzu oft aus der Not eine Tugend machen, darf man nie so hoch einschätzen, als könne plötzlich von ihnen aus eine ganz neue Kunstära beginnen. Unser Theater steht auf den Schultern von Realisten, und die wehren sich gegen das Ueberwuchern der schönen Form und gegen allzu neutrale Schauplätze.

Mit inniger Hingabe schreibt J. J. David in derselben Sammlung über den letzten großen Komödianten „Mitterwurzer", von dem leider ein so geringes Andenken geblieben



Digitized by Google

ist. Er war zu unstät, als daß er hätte Schule machen können, und sein enormes Können verzettelte sich oft an minderwertigen Aufgaben, die er dann als Virtuos bearbeitete; deshalb hat die Erinnerung Mühe, sich ihn in einer bestimmten Gestalt vorzustellen. Hjalmar Ekdal und Philipp II. (im „Don Carlos") scheinen die Höhepunkte seines Wirkens gewesen zu sein, obwohl der eine nicht ibsenisch, der andere nicht schillerisch war. Er zog zigeunernd herum, und als er endlich so etwas wie Ruhe fand (er war dreimal am Burgtheater), legte er sich schnell hin und starb. Ihm fehlte, damit er ein ganz Großer, ein Bleibender werden konnte, das Quentchen „Philistertum", das nun einmal auch dazu nötig ist.

Moeller van den Bruck legt uns ebenda einen kurzen Abriß der Geschichte des „Théâtre Français" vor, der freilich hinter Beaumarchais zu plötzlich „abreißt". Wir hätten gerne von der Art des Spieles ein weniges gehört, wie es heute drüben im Schwange ist, als Nachfahre des „ungeheuren Mißverständnisses", mit dem die Franzosen das Altertum auffaßten und auf ihre Bühne übertrugen.

Ferdinand Gregori

## Zu Dräsekes 70. Geburtstag

Am 7. Oktober wird Felix Dräseke 70 Jahre alt. Ich habe im Kunstwart (XVI, 11, 20, 23 und XVII, 9, 10) bereits sehr ausführlich über Dräsekes Musik gesprochen, kann also darauf verweisen, und brauche nur ein paar Worte und Wünsche zuzufügen.

Dräseke gehört zu den Künstlern, deren Leben beweist, daß der Wert von Kunstwerken nicht ihrem Tageserfolge, nicht ihrer Schätzung im Handel, auf dem Musikmarkte entspricht. Bei Dräseke liegt der Grund seiner geringen Erfolge wie bei allen echten Künstlern in der Eigenart seiner Persönlichkeit und der Selbständigkeit ihres künstlerischen Ausdrucks. Dieser künstlerische Ausdruck war den Modernitischen, die ja jetzt das große Wort haben, zu klassisch, zu gesund, den Reaktionären zu frei, zu neu, zu unverständlich. So laufen über Dräseke die verschiedensten Urteile unter den Musikern um. Sein 70. Geburtstag wird keine große Feier veranlassen. Er hat keine Clique, keine Preßmeute. Wir können ihm in Ruhe unsere Wünsche bringen.

Möge er die Freude haben zu sehen, daß der Geist, der ihn groß gemacht hat, unter dessen Walten er aufgewachsen ist, der Geist Liszt-scher Kunstauffassung wieder wachse. Möge er, der für diesen Geist einst als einer der gefürchtetsten Schwertträger gestritten hat, fühlen, daß dessen Zeit noch nicht vorbei ist. Möge er, als einer der letzten aus jener großen Weimarer Zeit, erleben, daß sein Schaffen als der Ausdruck einer künstlerischen Persönlichkeit verstanden wird, die trotz dem Wandel der Zeiten dem Grunde ihres Wesens treu geblieben ist und aus dieser Treue gegen die eigene Natur ihre Lebenskraft schöpft. Mögen seine Werke von den ernsten Freunden der Kunst, die nicht jedem Modelärm zustimmen, sondern sich innerlich selbst das Wertvolle aus alter und neuer Kunst erarbeiten, immer mehr gekannt werden. Möge an der Pflege seiner Kunst der Sinn für echte, kräftige, ehrliche Musik erstarken, und mögen die großen schweren Aufgaben, die er stellt, Kräfte wecken und stählen zu ernster Arbeit.

Georg Göhler

## Mechanische Musik. Eine Frage

Uns wird geschrieben: Nur ungern und nur auf Ihre besondere, dring-

Musik



Digitized by Google

liche Aufforderung hin, spreche ich hier eine Ansicht über dieses Thema aus, die im Laufe der Zeit sich bei mir gebildet hat, wenngleich sie den bisher im Kunstwart laut gewordenen Urteilen kaum entsprechen und bei vielen Musikern vielleicht gar Anstoß und Aergernis erwecken dürfte. Wenn nicht alle Zeichen trügen, so ruht die Zukunft unserer Hausmusik nämlich — sit venia verbo — auf der Maschine.

Auf der Maschine? Der Leser traut wohl seinen Augen nicht. Aber wiederholt habe ich in letzter Zeit Gelegenheit gehabt, Reproduktionsinstrumente kennen zu lernen, die derartig vervollkommnet sind, daß ihre Leistungen von künstlerischen Vorträgen sich kaum noch unterscheiden lassen. Meine anfängliche Idiosynkrasie gegen diese Art des Musikmachens ist allmählich in Duldung und zuletzt sogar in Bewunderung übergegangen, und ich glaube nunmehr, daß die Herstellung derartiger Instrumente es schließlich so weit bringen wird, daß man das eigentliche Musizieren in Zukunft nur den Musikern vom Fach im besondern und dem wirklich musikbegabten Teil der Menschheit im allgemeinen überlassen kann, während der restliche, überwiegende Teil sich mit „künstlicher" Hausmusik gut und gern zufrieden geben wird. Welche Ersparnis dadurch an Zeit, Geld und übler Laune erzielt wird, wenn neunzig Prozent Tonleitern und Klavieretüden ungespielt bleiben und in nützlichere Handarbeit umgewandelt werden, läßt sich gar nicht ausdenken. Man wird mir entgegenhalten, daß nichts sich dem Vergnügen, schöne Musik selbst, sei es allein oder im Verein mit andern hervorzubringen, vergleichen läßt. Gut, niemand zweifelt daran. Allein wie viele Menschen bringen es so weit, eine einfache Violinsonate von Mozart oder Beethoven anständig wiederzugeben? Zumeist wird's doch nur eitel Stümperei, während es jetzt schon möglich ist, daheim im stillen Kämmerlein die „Appassionata" oder die „chromatische Phantasie" oder Schumanns „Carneval" ungefähr so sich vorzuführen, als wenn ein d'Albert usw. in höchsteigener Person am Klavier säße. Es wäre zu wünschen, daß die Fabrikation derartiger Apparate, die die Kopie künstlerischer Vorträge bezwecken, etwas Anleitung zur Pflege guter Hausmusik erhielte, und gerade der Kunstwart könnte m. E. nach dieser Richtung hin ein gutes Werk tun. Wer weiß, ob er nicht mit der Zeit dazu übergehen wird, nach Analogie der „Meisterbilder" Platten oder Rollen selbst herauszugeben, um auch auf diese Weise der Verbreitung von Schundware zu steuern. Auch die Meisterbilder sind nicht dazu da, nachgezeichnet, sondern betrachtet zu werden; könnte es mit Musikwerken nicht ebenso gehalten werden?

**Engelbert Humperdinck**

Was im Vorstehenden ausgesprochen wird, klingt ja zunächst natürlich „fremd vor'm Ohr". In einem Punkte seiner Ausführungen werden wir Humperdinck aber allsogleich und unbedingt zustimmen. Da wir die Verbreitung der Musikautomaten nicht mehr verhindern können, wird es zur Pflicht einer vorsichtigen Kunstpolitik, statt kalte Entrüstungsblitze dagegen zu schleudern, lieber zuzuschauen, ob man auf diesen noch jungen Industriezweig nicht Einfluß gewinnen könne, denn es ist besser, er arbeitet mit uns im Sinne eines guten Geschmacks, als gegen uns als Beförderer des Schlechten. Auch das werden schließlich viele einräumen, daß, wenn es möglich ist, gute Musik mechanisch zu verbreiten (ich selbst habe noch keine so vortrefflichen Apparate



Digitized by Google

kennen gelernt), dies vom Standpunkte des passiven Musikgenusses mancher gutgemeinten Klimperei und Stümperei vorzuziehen sei. Am Ende wäre damit auch das Mittel gefunden, Werken Eingang ins Haus zu verschaffen, die sich zwar nicht dem Verständnis, wohl aber der Wiedergabe durch Dilettanten entziehen. Sehr fraglich aber scheint es uns, ob nicht dem Selbermusizieren ein weit höherer Wert zuzusprechen sei, als unser verehrter Herr Einsender anerkennen möchte. Der bevorstehende Kunsterziehungstag in Hamburg findet jedenfalls in dieser von Humperdinck mit dankenswerter Offenheit aufgeworfenen Frage ein lohnendes Thema zur Erörterung.

R B

## Wiederholung als Ausdruck im Volkslied

Von Anton Bruckner erzählt man ein Geschichtchen, wie er seinen Chor „Germanenzug" dem Verfasser des Gedichtes vorspielte. „Sehr schön, Meister," meinte Silberstein. „Aber wozu die vielen Textwiederholungen?" „Wiederholungen?" schnaubte Bruckner auf, „hätten S' mehr dicht'!" — Das Histörchen ist kennzeichnend für die alte Vokalmusik, deren Formen nicht aus den dichterischen Formen erwachsen, sondern die letzteren oft ganz willkürlich sich selber anpassen. Ein sehr einfaches Rezept: Ist der Text zu lang, so streicht man einige Worte; ist er zu kurz, hat der Poet also für die Bedürfnisse der Komposition „zu wenig gedichtet", so wiederholt man einige Worte. Seither haben wir uns daran gewöhnt, in der Textrepetition ein Verlegenheitsmittel des Komponisten zu erblicken und ganz übersehen, daß es eine Gattung gibt, deren Technik die Wiederholung als ein eigentümliches Kunstmittel verwendet: das alte Volkslied.

Wiederholungen verfolgen hier allemal den Zweck: zu betonen und hervorzuheben. Man wiederholt ganze Verse, am Anfang oder am Ende der Liedstrophe. Und da ergibt sich die merkwürdige Erkenntnis, daß die Volksdichter an den Repetitionsstellen mit bewußter Kunst nur bedeutsame, für das Verständnis wichtige Gedanken bringen. Z. B.*

|: Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht:|
Er fiel auf die zarten Blaublämelein.
Sie sind verwelkt, verdorret.

Die erste Zeile enthält das Wesentlichste. Darum wird sie wiederholt. Die weiteren Verse sind die ergänzenden Ausführungen zum Hauptgedanken. Man betrachte unter diesem Gesichtspunkt:

Es waren zwei Königskinder,
Die hatten einander so lieb.
Sie konnten zusammen nicht kommen
|: Das Wasser war viel zu tief. :|

wo der unbekannte Urheber vor allem die letzte Zeile, die Vorstellung des „viel zu tiefen" Wassers hervorheben will. Denn dieses Wasser ist ja die Ursache der ganzen traurigen Geschichte. Dadurch, daß die Wiederholung der Schlußzeile auf eine neue Tonphrase von gesteigertem Ausdruck gesungen wird, erscheint die Hervorhebung noch verstärkt.

Nicht selten finden wir die Repetition des Anfangs und Endes der Strophe vereinigt, wie z. B.

|: Als ich ein Junggeselle war,
Nahm ich ein steinalt Weib :|
Ich hatt' sie kaum drei Tage,
|: Da hat mich's schon gereut. :|

Die beiden ersten Zeilen bringen die Voraussetzung, die sich jeder einprägen muß. Die dritte könnte man zur Not überhören und verstünde darum doch die humoristische Pointe, welche immer im vierten Verse steckt. Man sehe ferner:

* Die Beispiele sind der Scherrerschen Sammlung „Deutsche Volkslieder zur Gitarre" entnommen.



Digitized by Google

|: So wollt ich, daß es wäre :|
|: Und daß man sieben alte Weib
Um eine junge gäbe. :|

Die erste Zeile dieses Liedes enthält stets einen nicht abgeschlossenen Gedanken. Durch seine Wiederholung wird die erwartete Ergänzung, welche die Pointe bringt, hinausgezögert, also die Spannung erhöht. Die Pointe selbst wird dann auch wiederholt, aber nur um sie behaglich zu genießen. Diese verschiedene Funktion desselben Kunstmittels muß sich natürlich im Vortrag ausprägen. Der Sänger wird die erste Zeile so repetieren, als wolle er seine Hörer hinhalten; die zweite Wiederholung aber gleichsam um dem lauten Dacapobegehren zuvorzukommen.

Da sieht man also, wie ein gutes Volkslied gebaut ist; welche Bedeutung der Weise zukommt, und wie sie die Folge der dichterischen Gedanken beeinflußt; wie innig also die Wechselbeziehungen zwischen dem poetischen und musikalischen Ausdruck sind, und wie beide wieder mit dem lebendigen Vortrag zusammenhängen. Die dichterische Form der ersten Strophe erzeugt sich die Weise und diese selbst entfaltet dann eine schöpferische, formende Kraft beim Weiterdichten. Heute neigt man dazu, in den Wiederholungen nichts anderes zu erblicken als veraltete Wucherungen der Musik über die dichterische Form hinaus. Wir haben gesehen, daß dem nicht so ist, daß hier vielmehr ein bewußter Stil waltet, dessen Kenntnis auch auf den kunstgerechten Vortrag des Volksliedes zurückwirkt. Unser Volkslied ist also keineswegs so kunstlos, wie man gewöhnlich annimmt, und wenn auch nicht alle seine Schöpfer die besondere Technik beherrschten: angestrebt haben sie sie doch, und die guten unter ihnen haben sie erfüllt. Achtung also vor ihrer sinnvollen Kunst. Aber nun auch die rechte Bezeichnung für jene neueren „Lieder im Volkston" und jene konventionellen Liedertafelchöre, die das Kunstmittel der Wiederholung, indem sie es ganz äußerlich handhaben, um seinen künstlerischen Kredit bringen. Vernunft wird Unsinn. An Stelle einer lebendigen, zweckmäßigen Form tritt da durch Mißverstand die geistlose, nichtssagende Formel.

Der Vollständigkeit wegen sei noch eine besondere Art der Wiederholung erwähnt, jene, die auf eine Echowirkung hinausläuft.

Es blies ein Jäger |: wohl in sein Horn :|

Sie stammt aus dem alten Madrigalstil und bildet einen vorzugsweise musikalischen Reiz. Aber doch bemüht sich das Volkslied, diese Wirkung in eine sinnreiche Beziehung zum Inhalt oder Ausdruck des Liedes zu setzen. Im obigen Beispiel wird es aus der Welt des Waldeslebens geholt. In „Drei Laub auf einer Linden" ist das Echo („ja wohl!" „gar fein" usw.) aus der dichterischen Situation, aus dem Empfinden des seine Auserkorene mit sanftem Entzücken betrachtenden Liebhabers geschöpft. Der Eindruck gleicht dem des Kehrreims, des „Refrains", über dessen Bedeutung für das Volkslied ich nächstens noch ein Wörtlein sagen möchte. **R Batka**

**Ueber „Intime Musik"** hat Oskar Bie in der von Richard Strauß herausgegebenen Sammlung „Die Musik" (Berlin, Marquardt & Co.) ein besonderes Büchlein erscheinen lassen. Er stellt die intime Musik in Gegensatz zum Konzert und liefert damit wertvolle Erörterungen zu der brennenden Frage der Hausmusik. Was Bie schreibt, ist reich an Geist, so wenn er die Romanen als das öffentlich lebende, des Virtuosen bedürfende Volk kennzeichnet und darlegt, wie ihre musikalischen Formen (Kantaten, Konzerte, Oratorien, Opern) sich aus der künstlerischen



Digitized by Google

Absicht erklären, auf ein Publikum zu „wirken". Des Romanen Musikleben ist eine Gesellschaftsangelegenheit, und dieses Verhältnis zur Kunst hat sowohl die Bauweise des Theaters wie die Gepflogenheiten des Konzertbetriebes bestimmt. Diese äußeren Formen hat der Deutsche von den Wälschen übernommen, aber für sein eigenes künstlerisches Empfinden wollen sie nicht passen. Uns ist keineswegs das Stelldichein des Publikums, sondern die Vollendung des Kunstwerkes die wesentliche Bedingung des Genusses. Der nordische Kunstgeist verlange nach andern, ihm gemäßen Lebensformen, wie sie zum Teil im häuslichen Musizieren, aber auch in den zumeist von Vereinen veranstalteten intimen Abenden schon verwirklicht sind. Es folgt eine Uebersicht über die bisherigen einschlägigen Bestrebungen, in denen ich jedoch bisweilen mehr das Raffinement einer nach immer schärferen Reizen verlangenden Ueberkultur als den dunklen Drang der ihrer selbst bewußt werdenden germanischen Seele wahrzunehmen glaube. Bie schließt mit einem Hymnus auf das Harmonium als das natürliche, das Virtuosentum ausschaltende und dem modernen Farbensinn entgegenkommende Hausinstrument der nächsten Zukunft. R B

### Der deutsche Mozart

Der bevorstehende 150. Geburtstag Mozarts hat die Frage nach einer guten Uebersetzung des „Don Juan" wieder näher gerückt. Auf den verschiedenen Bühnen herrschen jetzt zwei Versionen: die alte von Rochlitz und die nur an wenigen Theatern eingeführte Münchner Bearbeitung von H. Levi. Nun erscheinen weitere Uebersetzer auf dem Plan. M. Kalbeck hat seine vor Jahren versuchte, aber bald wieder aufgegebene Verdeutschung jetzt in der Wiener Hofoper neuerdings angebracht, und überdies veröffentlicht E. Heinemann (Berlin, Raabe & Plothow) einen neuen, mit scharfen kritischen Bemerkungen über Rochlitz und Levi eingeleiteten Text, der, wie ich höre, ebenfalls erprobt werden soll. Allen diesen Männern sind allerdings einzelne Stellen und Wendungen sehr gut gelungen, andere aber entschieden mißraten. Keiner hat also den Anspruch, als der „beste" Uebersetzer etwa seine Mitwerber zu verdrängen. Wie wär es da, wenn die betreffenden Herren oder deren Erben ihre literarischen Eigentumsrechte zu Ehren Mozarts einem Vertrauensmann oder unsertwegen einem von den ersten deutschen Opernbühnen einzusetzenden Ausschusse frei gäben, damit er einen „autoritativen" Wortlaut herstellen könnte? Wenn es auch nur gelänge, den bisher geläufigsten Rochlitzschen Text von seinen ärgsten Mängeln zu säubern, so wäre das für die deutsche Oper ein dauernder Gewinn vom Mozarttag. B

### Musikalische Technik

Ueber diese Frage sind im grundsätzlichen Abschnitt des neuen aufschlußreichen Buches von F. A. Steinhausen „Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik" (Leipzig, Breitkopf und Härtel) goldene Worte gesagt — wir heben sie hier um so lieber heraus, als eine eingehende Besprechung dieses rein sachlichen Werkes außerhalb der Aufgaben unserer Zeitschrift liegt. Steinhausen steht auf dem wissenschaftlich begründeten Standpunkt, daß wir den Körper nichts lehren, sondern nur von ihm lernen können, das auszunutzen, was er gibt. „Technik ist Einübung jener Einheit, Anpassung an die künstlerische Absicht der diese Absicht am zweckmäßigsten auf dem Instrument verwirklichenden Bewegungen. Alle Fehler (im Unterricht) haben gemeinsam



Digitized by Google

das Bestreben, an die Stelle geistig beherrschter Bewegung geistlose Muskel- und Gelenkgymnastik zu setzen, das Ueben zu einem rein mechanischen Vorgang herabzuziehen und damit die Technik von der Kunst selbst loszulösen und sie zum Selbstzweck zu machen. Daß damit die eigentlichen Ziele aller Kunst aus dem Auge verloren werden, liegt auf der Hand." Mögen sich das die Musikdrillmeister ins Stammbuch schreiben, die den Schülern Technik nur auf dem Wege zehnstündigen täglichen, einfach verblödenden Fingerübens beibringen zu können glauben.

**Lebende Worte**

„Du sollst Tonleitern und andere Fingerübungen fleißig spielen. Es gibt aber viele Leute, die meinen, damit alles zu erreichen, die bis in ihr hohes Alter täglich viele Stunden mit mechanischem Ueben hinbringen. Das ist ungefähr ebenso, als bemühe man sich, täglich das ABC möglichst schnell und immer schneller auszusprechen. Wende die Zeit besser an." **Robert Schumann**

**Bildende und angewendete Kunst**

**Umschau**

Wir werden unter dieser Ueberschrift von jetzt ab an dieser Stelle kurz auf Ausführungen hinweisen, die in andern Zeitschriften oder Büchern, Programmen u. dergl. oder auch in Reden zutage getreten sind, und zwar abwechselnd, indem wir bald auf diesem, bald auf jenem Gebiet unsrer „Rundschau" eine kleinere „Umschau" halten. Beginnen wir heute bei bildender Kunst, und zwar zunächst bei Baukunst.

„Zur öffentlichen Kunstpflege" äußert sich Karl Widmer in der „Deutschen Kunst und Dekoration" (VIII, 9). Zu keiner Zeit, so führt er aus, hatte die Monumentalkunst das Eintreten eines berufenen Mäzenatentums nötiger als in unserer. Die katholische Kirche muß leider versagen. Innerhalb der protestantischen liegen die Bedingungen günstiger. „So hat sich der protestantische Kirchenbau durch die Emanzipation von dem konventionellen Schema des mittelalterlichen Basilikengrundrisses in den kurzarmigen zentralen Kreuzanlagen die den Zwecken seines Gottesdienstes (Betonung der Predigt!) entsprechende Grundform eines eigenen Kirchentypus geschaffen." Aber unsere heutige Kultur ist weniger geistlich als weltlich, der Staat und die Städte haben die wichtigsten Aufträge zu vergeben. „Bahnhöfe, Postgebäude, Rathäuser, Regierungspaläste beherrschen den architektonischen Charakter eines modernen Städtebildes. Ihre dekorative Ausstattung im Innern und Aeußern ist die größte und fruchtbarste Aufgabe, welche sich die monumentale Plastik und Malerei wünschen kann." Dieser natürliche Boden für die Saat einer nationalen Kunst liegt aber heute noch so gut wie brach. Dem richtigen Staatsbeamten ist Kunst ebenso gleichgültig wie dem Spießbürger. „Manche Städte haben jetzt Architekten-Kommissionen zur künstlerischen Ueberwachung der Stadtentwicklung eingesetzt. Das ist immerhin ein Schritt vorwärts. Aber warum nur Architekten? Warum keine Maler und Bildhauer? Es spricht auch daraus jene Ueberschätzung des Fachmännisch-Technischen, an der unser ganzes modernes Leben krankt." Ebenso einseitig werden die Konkurrenzen behandelt: „Die Geschichte der Konkurrenzen ist eine Geschichte der menschlichen Halbheit."

Die Frage, ob „Moderne Bauten an alten Straßen" ein Daseinsrecht haben oder nicht, erörtert E. W. Bredt im 10. Hefte desselben Blattes. Er kommt auf Grund historischer Erwägungen zu einem sehr bestimmten und freudigen Ja.



Digitized by Google

„Nie dränge uns die Nähe eines älteren künstlerischen Gebäudes von der Lösung der eigentlich zeitgemäßen Aufgabe ab; je resoluter wir auf diesem Wege fortschreiten, um so eher finden wir für unsere Zeit eine vollkommene künstlerische Form."

„Vom »kirchlichen« Stil-Elend" und zwar hauptsächlich vom katholischen, spricht Johannes Mumbauer im „Hochland" (II, 1). Er hat weniger die Stadt als das Land vor Augen. Der Drang nach „schönen" Kirchen hat in vielen Fällen dahin geführt, daß ohne Rücksicht auf harmonischen Zusammenklang mit der Umgebung des Ortes ein „Dom" in Miniaturformat an die Stelle eines urwüchsigen Baues gesetzt ist. „Man gehe z. B. nur in die reiche Ebene der Kölner Erzdiözese und lasse die dort in den letzten dreißig Jahren entstandenen zahlreichen Kirchen Revue passieren —, alle »stattlich«, alle »gotisch«, alle mit einem schlanken Turm, alle usw. — und man wird staunen über die nichtssagende, einschläfernde, charakterlose Eintönigkeit dieser »Landkirchen« ohne jeden Stimmungswert." Der Grund ist der unheilvolle Einfluß des modernen Stadtgeistes auf die Landbevölkerung. Sehr bedeutend wirkt der Umstand ein, daß unsere modernen Architekten ihre Pläne nicht genügend den Gewohnheiten der betreffenden Einwohnerschaft anpassen. Immerhin, ein Anlauf zur Besserung ist hie und da unverkennbar. Wenn nur die hohe Bureaukratie, die weltliche wie die kirchliche, nicht wäre! Mumbauer wendet sich weiterhin gegen die Anschauung, daß nur der gotische und romanische Stil „kirchlich" seien; sowie dagegen, daß man von einem „kirchlichen Stile" überhaupt redet. Die Restaurierung; d. h. ihre Sünden, beklagt er tief, und meint, das Schicksal des Aachener Münsters sollte wahrlich ein Warnungsmal sein. Schließlich wendet er sich noch gegen die Geschmacklosigkeiten, die in der Sonne eines mißverstandenen Stilfanatismus besonders merkwürdig und verderblich auf einem Zweige der Kirchenkunst erblüht sind: dem der Paramentik.

„Bauernhaus und Arbeiterheim" — ein Thema, über das hier kürzlich schon Hermann Muthesius angeführt wurde, behandelt Berlepsch-Valendas im Pforzheimer Kunstgewerbeblatt (XII, 1). Anstatt vorerst die Kenntnis der einfachsten Formensprache der Kunst zu vermitteln, arbeite unsere Kunst- und Künstlererziehung auf die Vermittlung der ausgebildeten Stilformen hin. Unter diesen Verhältnissen sei die Volkskunst, der Ausgangspunkt, der Nährboden der sogenannten hohen Kunst in Verfall geraten. In England hat man verstanden, ohne Aufwendung großer Mittel gesunde und schöne Arbeiterwohnhäuser zu bauen. In Deutschland studiert man neuerdings die älteren ländlichen Bauten, aber was hilft z. B. das Studium alter Fachwerkbauten, wenn das Baugesetz verbietet, sie neu zu errichten? Das Arbeiterhaus hat fast überall die Form eines ungegliederten Kastens, das Bauernhaus nie. „Freilich, solange das durchaus verwerfliche System der Submissionen bei Vergebung solcher Arbeiten eingehalten wird und jedes menschlich erzieherische Moment gegenüber dem möglichst billigen Angebot in den Hintergrund zu treten hat, so lange wird das Arbeiterhaus sich nicht zu dem entwickeln, was es sein kann." Mit den Fabrikniederlassungen außerhalb der Städte ist aber die Möglichkeit von Arbeiteransiedelungen gegeben, die eine wesentlich bessere Lösung zulassen als bisher.

Nun ein paar Hinweise auf



Digitized by Google

andre Gebiete. Zur Reform der kunstgewerblichen Erziehung liegt ein beachtenswerter Erlaß des preußischen Handelsministers vor. Im wesentlichen besagt er: „Der Unterricht in Lehrwerkstätten wird das Mittel an die Hand geben, dem Schüler die notwendigen Beziehungen zwischen Werkstoff und Form nachdrücklich zum Bewußtsein zu bringen und ihn dazu erziehen, seinen Entwurf sachlicher, wirtschaftlicher und zweckmäßiger zu entwickeln. Durch die Beschäftigung mit dem Material wird ferner im Schüler die auf Abwege führende Vorstellung beseitigt werden, als ob die Herstellung äußerlich gefälliger Zeichnungen ein erstrebenswertes Ziel wäre, ohne Rücksicht darauf, ob sie dem Material und seiner Eigenart gehörig Rechnung tragen. Auch rein künstlerisch wird die Werkstätte nur wertvolle Anregungen vermitteln können, die sich statt auf äußerlich übermittelte Formen, auf die durch eigene Tätigkeit gewonnene Einsicht in die Gestaltungs-Möglichkeiten des Materials gründen. — Die Angliederung von Werkstattunterricht wird endlich dazu beitragen, die bisher öfter gerügte einseitige Ausbildung von Kunstgewerbezeichnern, welche das Material nicht kennen und der handwerksmäßigen Tätigkeit entfremdet sind, einzuschränken und auf diesem Wege auch auf Förderung des Handwerks hinwirken.“ Im Anschluß an diesen Erlaß sagt Fr. Carstanjen in der „Deutschen Kunst und Dekoration“ (VIII, 8), daß es nötig sei, neben die Kunstgewerbeschulen und Kunstakademien eine Kunstgewerbeakademie zu stellen, „eine Unterrichtsanstalt mit Hochschulcharakter, mit Lehr- und Lernfreiheit“. Es gilt, die Massenfabrikation der Maschine künstlerisch zu beeinflussen. Der Fabrikant macht den Geschmack des Publikums. Beim Zusammenarbeiten der Künstler mit den Fabrikanten wird der öffentliche Geschmack günstig zu beeinflussen sein. Künstler, Fabrikanten, auch junge Handwerksmeister sind als Besucher der neuen Akademie gedacht. „Die Akademie soll dafür Sorge tragen, daß die Werkstätten und Fabriken der einschlägigen Industrien zu guten Formen kommen, und daß die der Praxis fernstehenden Zeichner konstruktiv entwerfen lernen und schöpferisch tätig werden.“ Auch Bauaufgaben größter Art müßte diese Akademie übernehmen können, an deren Lösung die Teilnehmer aller Kurse zu beteiligen wären.

Eine drollige Anschauung vertritt Anton von Werner in seiner diesjährigen Akademierede, indem er die Polemik Thode-Liebermann auf eine gewisse Mißstimmung „im eigenen Lager“ der Modernen zurückführt. Schade, meint Werner, daß Herr Thode seinen Protest „gerade nur nach Berlin richtet und nicht noch an andere Stellen; das beeinträchtigt etwas die Wirkung seiner idealen Absichten.“ Ein Trost sei es, daß wenigstens unsere Bildhauer bis jetzt fast immer bei ihren Schöpfungen „in den Bahnen des gesunden Menschenverstandes“ gewandelt seien. Werner erläutert dann den Satz, daß auch in den Anschauungen über Kunst nichts beständig sei als der Wechsel. „Augenblicklich scheint nun wieder mal etwas ganz Altes neu werden, entdeckt werden zu sollen. Die Kunstwissenschaft erinnert sich der deutschen Biedermeierzeit . . .“ Aeltere Meister wie Schwind, Feuerbach, Schnorr, Genelli, Schroedter, Waldmüller, Koch und viele andere würden eigentlich ganz modern befunden. Das bedeute, daß die jungen Künstler von all diesen alten Meistern doch noch viel lernen können. Freilich, nur kann das wachsende Verständnis für die Genannten der Wernerschen Par-



Digitized by Google

tei nichts mehr helfen. Denn welch ernster Kunstfreund hält heutzutage von der noch was, ob er sonst noch so einseitig zu Thoma oder zu Liebermann halte?

Von „Heimstätten" spricht Karl Scheffler in der „Zukunft" (XIII, 42), indem er auf die Villenkolonie Schlachtensee als auf ein sehr abschreckendes Gegenbeispiel verweist. „Ein Stil für Heimstätten, woran man später unsere Zeit erkennen könnte, vermag nur in ausgeprägten Lebensformen zu entstehen. . . Ohne Mitarbeit der Allgemeinheit ist aber jedes Bemühen umsonst, ist jeder Vorschlag theoretisches Geschwätz. . . Die Gegend um Berlin liefert dem Baumeister das schönste Material, die Farben der aus märkischem Boden gewonnenen Ziegel stehen prachtvoll im dunklen Fichtengrün des Waldes. Aber wie kann das Verkehrte ausbleiben, wenn sich jedes Haus vom andern unterscheiden soll? Jeder Rentier will doch seinen besonderen »Stil« haben. Der rechte Charakter, den man Stil zu nennen berechtigt wäre, käme aber erst in unsere Landhauskolonien, wenn im Prinzip die Uniformität herrschte, wenn das Besondere nur darin gesucht würde, mit überall gleichen Mitteln etwas möglichst Vollkommenes zu erreichen." Man möge versuchen, seine eigenen Bedürfnisse kennen zu lernen, den Grundriß eines Landhauses zu zeichnen, den Umriß danach, anstatt sich auf den fertigen Plan des Architekten zu verlassen. „Nirgends wird der leichter zum Kaufmann als in der Architektur. Die wenigen modernen Künstler aber, die, im Anschluß an die neue Bewegung im Kunstgewerbe, die wahren Aufgaben der Landhausarchitektur begriffen haben, stehen mit ihrem besten Wollen und mit all ihrem Talent auf unsicherem Boden, solange sie nicht bleibende Verbindungen mit dem allgemeinen Bedürfnis eingehen können."

Allerlei Heimatschützlerisches sprach Prof. R. Haupt in einem frischen Vortrage aus, den er auf dem Verbandstage der schleswig-holsteinischen Bäder und Sommerfrischen hielt. So kritisierte er all die Verbote, die jeder Deutsche kennt und jeder Vorgesetzte liebt. „Ausgang verboten", „Eingang verboten", „Uebergang verboten" usw., und verweilte bei dem Verbot preußischer Sekundärbahnen, die Plattform des Eisenbahnwagens zwecks besserer Umschau zu betreten. In manchen Gebirgsbahnen, wie der über den Semmering, wird der Fahrgast geradezu zum Hinaustreten eingeladen: ist es minder gefährlich, in den Alpen herunterzufallen, als in der norddeutschen Tiefebene? Dann empfahl er den Singvögeln zuliebe, die Böschungen der Eisenbahn mit Dornbüschen zu bepflanzen. Besondere Aufmerksamkeit widmete er den Fußwegen. Sie werden meist nur noch widerwillig, als Kirchen- und Arbeitswege, von den Besitzern des Bodens geduldet, die sie für Beschränkungen ihres Eigentums halten. „Staat und Gemeinde, Privatinteressen und öffentliche Bestimmungen arbeiten zusammen, unaufhörlich, um unsern jämmerlich zusammengeschmolzenen Bestand an Fußwegen weiter einzuschränken." In seinen Ausführungen über dörfliche und städtische Schönheit berührte sich Haupt so nahe mit Schultze-Naumburg, daß wir auf seine anschaulichen Beispiele nicht einzugehen brauchen.

Ueber Fremdenindustrie schreibt Friedrich Naumann in den „Süddeutschen Monatsheften" (II, 8). Seine volkswirtschaftlichen Betrachtungen gehen uns an dieser Stelle nichts an, interessant aber ist



Digitized by Google

für unsre Bestrebungen der Schluß, zu dem auch solche Erörterungen kommen: „Aufgabe der Reisenden ist es, daß sie die Erhaltung des Charakters der Gegenden, in die sie sich hineinwerfen, zu schützen suchen. Sonst treiben wir Raubbau an den letzten Eindrücken natürlichen Volkstums, die der Zivilisationsbürger überhaupt noch hat, und verderben uns unsere Fremdenindustrie erst moralisch und dann volkswirtschaftlich."

☞ Künstler als Ehrendoktoren?

Es wird neuerdings üblich, daß Universitäten verdiente Künstler **honoris causa** zu Doktoren — meist der Philosophie — ernennen. Diese Ehrungen sind gewiß gut gemeint, aber man kann zweifeln, ob sie sehr sinnvoll sind. Was würde man sagen, wenn Menzel zum General der Kavallerie ernannt worden wäre, Darwin zum Ehrenmitglied eines Vereins bildender Künstler, Kant zum **poëta laureatus**, Nietzsche zum Doktor-Ingenieur? Immer nur in der trefflichen Absicht, jenen Männern die höchste Anerkennung zu zollen, die einer Körperschaft zu Gebote stehen. Ist's aber viel anders, wenn bedeutenden Künstlern plötzlich der Grad eines Gelehrten beigelegt wird?

☞ Robert Vischers „Rubens" (Berlin, Cassirer)

An der Börse, wo die Modernen und ihre Propheten die alten Meister werten, hat Rubens im ganzen ziemlich niedrig im Kurs gestanden. Ein wirkliches Verständnis für das geniale Dekorative in seinem Werke fand man höchstens bei den Franzosen. Den wunderfeinen Gedanken, die uns der alte Burckhardt zu allerletzt noch, zu manches Zunftgenossen Erstaunen, über den Vlamen schenkte, folgt heute diese glänzende Skizze, die ihr Verfasser etwas kokett-bescheiden „ein Büchlein für unzünftige Kunstfreunde" nennt. Wenige haben wohl heute den Mut, noch wenigere die Feder und den Atem, so auf etwa hundert Seiten (die Anmerkungen abgerechnet) vom Forte zum Fortissimo zu stürmen, ohne ins hohle Lärmen zu verfallen. Es liegt etwas Dithyrambisches in Vischers Darstellung; der Strom wühlt auch Steine und Schlamm auf, die seine Wasser trüben, aber er wird niemals flach oder sandig. Nicht nur eine starke und wahrhaft edle Begeisterung für den Künstler glänzt überall hindurch, sondern mehr als das: ein Hineinfühlen in seinen Genius, das nur aus dichterischen Urgründen hervorbringen kann. Es ist keine geringe Freude, einmal Worte über Kunst zu lesen, die nicht erst durch das glättende Bad der üblichen Kunstaugurensprache gezogen sind. Was Vischer sagen will — und er hat etwas zu sagen —, dafür fehlt ihm fast nie die originale Form. Das Rein-Menschliche in Rubens wie das Dämonische, das Technische wie das Artistische wirft seine Hüllen ab; die ganze Gestalt wächst riesengroß empor, in ihrem Schatten zerfließt alles Kleine und Dürftige, und alles Gesunde und Freie gewinnt Inhalt, Mut und Leben. Selbst neben Julius Langes bedeutender Charakteristik, die Vischer am Schluß anführt, verliert seine Studie nicht an Blut und überzeugender Gewalt. — Zu beklagen bleibt nur eines: der Buchschmuck. Er konnte kaum in minder geeignete Hände gelegt werden als in die des dekadenten, durch Vogeler mißleiteten Karl Walter. Ein so spielerisches Gewand hätte sich der Verfasser für sein Werk wohl verbitten können. E H

☞ Automobile

In Dresden gab es kürzlich einen Korso von mehr als 200 blumengeschmückten Motorrädern und ebensoviel Automobilen. Wer sich auch



Digitized by Google

einen ästhetischen Genuß von diesem Schauspiel versprach, fühlte sich etwas enttäuscht. Die Motorräder waren fast durchgehends so plump in ihrer Schwere und Massigkeit, daß jede Liebesmühe, hier durch Blumenschmuck ein harmonisches Bild zu erzielen, sich als vergeblich erwies: Die Mehrzahl dieser geschmückten Motorräder wirkte nur grotesk. Merkwürdig ist es, daß die meisten Fabrikanten es noch nicht so weit gebracht haben, Rad und Motor in geschmackvoller Weise miteinander zu verbinden — einzig die Motorräder der Firma Puch in Graz machten bei dem Korso eine Ausnahme, sie hatten an sich ein gefälligeres Aussehen, und so wirkte bei ihnen auch der Blumenschmuck nicht unerfreulich. Erstaunlich wenig Geschmackvolles sah man auch bei den geschmückten Automobilen, obgleich ja diese an sich schon vornehmere Fahrzeuge sind als die Krafträder. Doch ist auch hier noch keineswegs überall eine stilistisch völlig befriedigende Form gefunden: man sieht Automobile, bei denen einfach die offene Kutsche mit einem möglichst versteckten Motor verbunden ist, während die eigentliche technisch-ästhetische Aufgabe darin bestehen mußte, den Motor als das Prinzip der selbsttätigen Maschine in schöner Form wirken zu lassen. Die von Pferden gezogene Kutsche und der sich selbst fortbewegende Motorwagen sind eben im Wesen verschiedene Geräte. Erfreulicherweise sah man wenigstens einige so gebaute Automobile: der metallene Motor frei vorangestellt und in eine charakteristische Form gebracht, wie sie der Konstruktion entspricht. Hier hat man das Empfinden der neuen Form, die aus dem veränderten inneren Prinzip hervorgegangen ist. Das ist Stil.

Die Aufgabe, ein Automobil mit Blumen zu schmücken, verlangte, daß die charakteristische Form des Wagens hervorgehoben werde, daß die Blumenranken, Zweige usw. den Linien des Wagens nachgehen und sie harmonisch begleiten, wobei natürlich auch auf harmonischen Zusammenklang der Farben des Wagens und der Blumen Bedacht zu nehmen war. Diese einfache Sachforderung aber hatten nur einige wenige erfaßt: mit Bewußtsein und Geschmack war sie eigentlich nur an dem Wagen eines Dresdner Stadtbaurates durchgeführt worden. Zahlreiche andere Automobile waren so dekoriert, daß der Motorwagen als Unterbau und Träger für irgend welchen prunkenden Aufbau diente. So war vielleicht bei einem Dutzend Wagen eine annehmbare prächtige Wirkung erzielt; aber sicherlich nicht bei mehreren. Die beliebten Attrapen fehlten auch nicht, als Höhepunkt der Geschmacklosigkeit: ein Automobil als Seeschiff mit Kanonen!

**Paul Schumann**

Vermischtes

## Zur Drahtkultur

Heute sind's gerade drei Jahre her, seit wir diese kleine Beitragfolge „Zur Drahtkultur" mit einer Betrachtung über die Denktafel eröffneten, so ihrer Zeit Walthern von der Vogelweide am Würzburger Neumünster gestiftet ward. Heute bringen wir als letzte Bilderbeilage eine Photographie des Corpus delicti. Verdient es nicht, geradezu das Wappensymbol der Drahtkultur zu werden, die das Leben tötet, um es durch Kunst zu ersetzen, statt daß Kunst zum Leben hinführe? Der sich sein Leben lang der Vögel gefreut, stiftet Geld, damit man sie auf seinem Grabe füttere — welch rechter Poeteneinfall und für die Nachfahren welch liebliches Bild auf dem Sängergrab! O nein, den Nachfahren ist



Digitized by Google

das nicht fein genug, Kunst ist feiner. Steinerne Vögel auf steinerner Schale — so erfüllen sie des Poeten Wunsch. Und in tausend Erscheinungen unsrer Zeit webt sichtbar oder verborgen dieser Geist mit seinen Drahtgedanken.

„Schwungvolle Poesie" ist nach eigener Versicherung des Gemeindevorstandes das folgende Geschäftstelegramm des Bades Bertrich an den Kaiser. Jedenfalls ist es zu schön, als daß wir's geheimhalten dürften:

„Erhabene Majestät!

In einem der schönsten Fleckchen deutscher Erde, eingebettet in die glücklichste Mischung vulkanischer Eifel und rebenbekränzter Mosellandschaft, von Eurer Majestät erlauchten Vorfahren, Friedrich Wilhelm IV. und Wilhelm I., als entzückend schön empfunden, schlummert ein kostbarer Edelstein. Noch bescheiden, doch bald ein funkelnder Diamant, leuchte auch ihm Ew. Majestät huldvollste Gnade. Als ein deutsches Karlsbad, mit einem fast gleich bestandteiligen Gehalte, in nur abgemildertem Prozentsatz, quillt hier dem deutschen Volke ein eigner, ein deutscher Heilborn. Unsere ehrwürdigen Eifelkrater, sie flehen für ihr unter feuerspeienden Wehen, der kranken Menschheit geborenes Wunderkind, bislang noch ein verschämtes Aschenbrödel, um Ew. Majestät erlauchten Schutz. Zu neuem höherem Dasein flüchtet es vertrauensvoll unter die erhabenen Fittiche unseres großmächtigen Hohenzollernaares und wir, die wir mit ihm verschwistert, wagen in ehrerbietigstem, untertänigstem Vertrauen auf Ew. Majestät landesväterliches Wohlwollen und nie versagende Hilfsbereitschaft die ehrfurchtsvollste Bitte um Ew. Majestät huldvollsten Besuch auch unseres altehrwürdigen Römerbades.

Der Gemeinderat und die Bürgerschaft."

O deutscher Kaiser, hat dich das Flehen der ehrwürdigen Eifelkrater für ihr unter feuerspeienden Wehen geborenes Wunderkind mit dem Karlsbad fast gleich bestandteiligen Gehalte in nur abgemildertem Prozentsatze auch gerührt? Hast du Bertrich besucht? Wir wissen das leider nicht!

## Unsere Bilder und Noten

Albrecht Dürer, unser Meister und Schirmherr, führe den Kunstwart auch im neuen Jahr! Steht er nicht gebieterisch da auf diesem Bild, der blauäugige Blonde, ein Deutscher wenn Einer, Ernst und die Fähigkeit zu ehrlichem Zorn im Gesicht, das Auge voll Frage und Feuer, die Stirne klar? Das köstliche Bildnis hat jeder schon gesehen, aber sehr wenige kennen's doch; es befindet sich nämlich auf dem berühmten Wiener Allerheiligenbild, aber ganz bescheiden und klein rechts unten in der Ecke. Auf allen Photographien verschwindet's daher beinah, und es ist weder in dieser Größe noch farbig jemals bisher reproduziert worden.

Mit besonderem Vergnügen unterbreiten wir auch unsern Lesern den Kupferdruck, der Hans Beatus Wielands „Matterhorn" wiedergibt. Wie viele Maler schon ihre Kunst an diesem Giganten versucht haben, es ist noch keinem gelungen, seine Größe so zum Ausdruck zu bringen, wie Wieland.



Digitized by Google

half ihm dabei, daß er die Nacht zur Umgebung wählte, mit der alles Urweltliche sich lieber verschwistert als mit dem Tag? Die Sterne, die sich im Hochalpsee spiegeln, den der bläuliche Gletscher genährt hat, der leise Glanz, der magisch auf den Firnen des Gipfels schimmert, die gewaltige Einfachheit und einheitliche Gewalt dieses ungeheuren Aufbäumens, das erstarrt ist, — es schließt sich alles zusammen zu ruhevoller Majestät. — Unser Mezzotintblatt ist unmittelbar nach dem Originale hergestellt, zu einem schönen farbigen Steindruck, der bei Teubner in Leipzig erschienen ist, hat Wieland dasselbe Motiv verarbeitet.

Das Bild von Max Liebermann, das wir weiter bringen, ist unsres Erachtens eines der besten, die er gemalt hat. Eine Allee, die einseitige Entwicklung der Bäume läßt an die Nähe des Meeres denken. Den Künstler hat nichts als das Malerische interessiert, das aber hat er als Meister erfaßt. Man darf dem Bilde nicht zu nahe kommen, man darf es nicht „beriechen", wenn man's genießen will, man muß auch der Reproduktion gegenüber noch so viel Abstand halten, daß die Flecken sich in Farbe und Licht und Schatten verwandeln, und muß es gelassen lange betrachten, wenn die Illusion des Raumes entstehen soll. Wie dann die Allee sich vertieft bis zu den ganz ungewissen Gestalten vor der hellen Hauswand im Hintergrunde! Wie droben die Zweige sich lüften, daß plötzlich Licht zwischen ihnen wird, Licht, das mit grünen und gelben, bläulichen und rötlichen Tönen spielt! Der Techniker freut sich daran, mit wie einfachen Mitteln das alles in Sicherheit erreicht ist, er erkennt schon an der Pinselführung Liebermann und daran, wie sich die Farben zu einer eigenen Art Harmonie gesellen und wie die Massen sich auf eigene Art zum geschlossenen Bilde abwägen. Wenn ein Gemälde selber so deutlich seinen Maler nennt, hat es dann nicht schon deshalb allein auch Persönlichkeits- und damit Seelenwert? Daß der hier erreichte nicht der einzige ist, der gelten könne, davon handelt heute unser Leitaufsatz.

Unser viertes Bilderblatt, „zur ästhetischen Kultur", wird in dem kleinen Rundschaubeitrage „Zur Drahtkultur" besprochen. A

Der Kunstwart hat seine neueren Jahrgänge stets entweder mit Tonstücken unserer bedeutendsten schöpferischen Talente eröffnet, oder mit den Gaben „neuer", noch unbekannter eigenartiger Künstler, die er in die Musikwelt einführen wollte. So steht es mit dem jungen Rudolf Schüller aus Leipa, von dem unsere heutige Notenbeilage drei Lieder bringt. Schüller ist ein Werdender, kein Fertiger, kein Meister. Was ihn aber vor oder neben vielen Reiferen und größeren Könnern auszeichnet, ist das Intuitive seiner Begabung, welche mit sicherem Gefühle der dichterischen Absicht nachgeht, um sie durch die Kraft der Töne der Phantasie näher zu bringen. Also wieder einer, der auf dem von Hugo Wolf beschrittenen Wege, unter bewußtem Verzicht auf die absolut musikalische Wirkung, als Musiker von



Digitized by Google

Dichters Gnaden komponiert. So sind seine Lieder, unter denen das Erotische auffallend zurücktritt, nicht etwa geistreicher Reflexion entsprossen, sondern einem sehr lebendigen Empfinden der Poesie. Besondere Geheimnisse brauchen hier nicht gelüftet zu werden; die drei Lieder erklären sich von selbst. Im Säerspruch wird die Wendung nach C und die prächtige, gleichsam die Summe der vorausgegangenen Gefühle ziehende Steigerung gegen den Schluß zu jedermann einleuchten. Die beiden andern Stücke sind einer größeren Anzahl von „Stormliedern" entnommen. Ein kleines Kabinettstück ist „Wir können auch die Trompete blasen", mit seiner Triolenbegleitung, die im ersten Teil (in B) in kecken, hübsch imitierenden Fanfaren schmettert, im zweiten Teil (in D) in gebundenen, einander ablösenden Tonketten dahinfließt, bis die „wie aus der Ferne" herübertönende Reminiszenz wieder auf den Anfang zurückweist. Sehr gut bezeichnet der Terzschluß des Gesanges das Unabgeschlossene des Gedankenganges, dem erst das Nachspiel die volle Rundung gibt. Auch das dritte Lied gliedert sich deutlich in zwei Hauptabschnitte. Den ersten charakterisiert die Tonmalerei des Abendfriedens und der Vogelweisen, den zweiten das Erklingen der Geige, deren Töne als „Nachtgebet" zum Himmel steigen. Hier kommt es vor allem auf die rechte „Stimmung" an, und die hat Schüller meines Erachtens vorzüglich getroffen. R B

**Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: der Herausgeber. Mitleitende: Eugen Kalkschmidt, Dresden-Blasewitz; für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D. W. Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München —**
(In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe u. Schriftleitung verantwortlich: Hugo Heller in Wien I.)



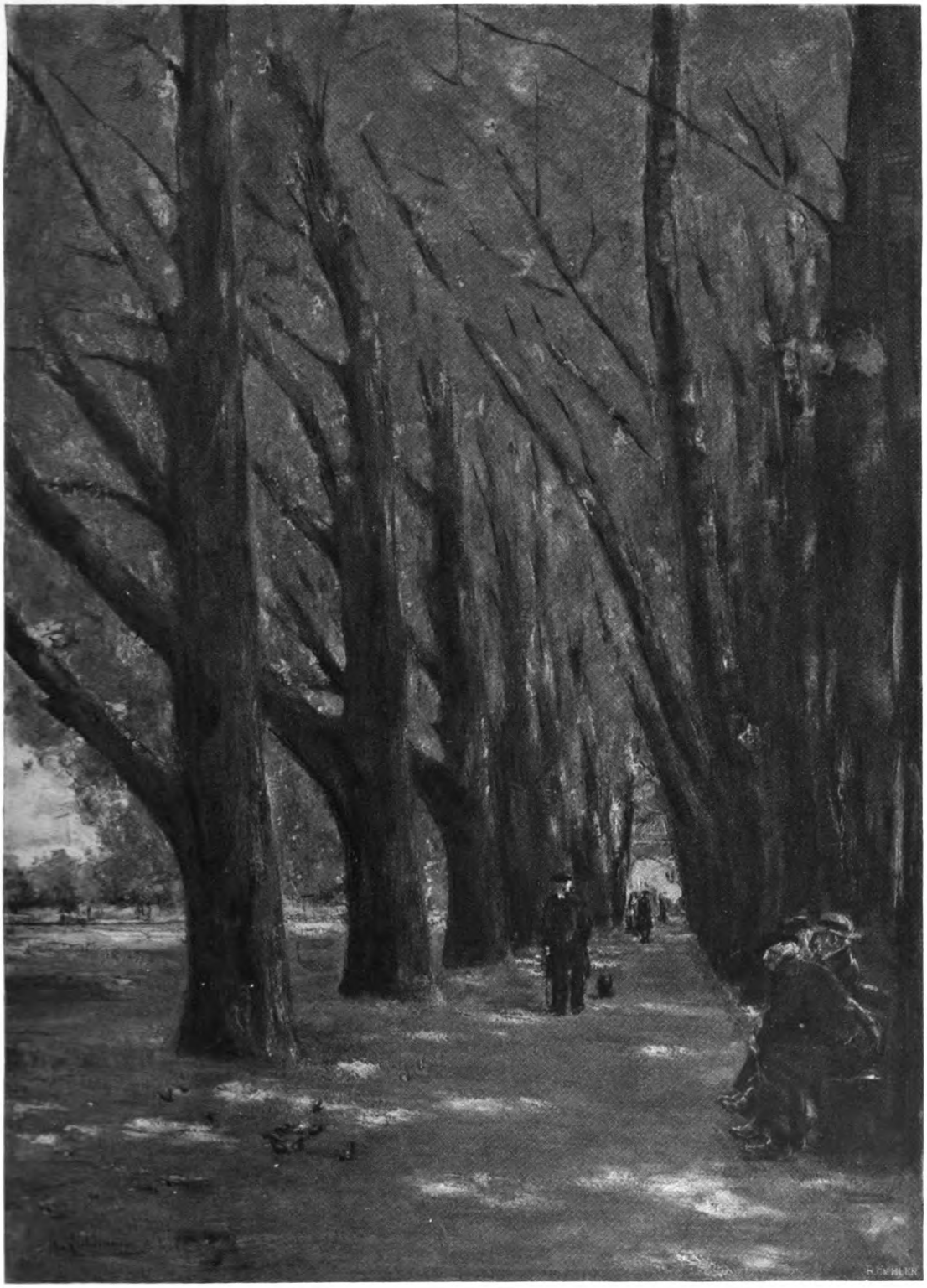
Digitized by Google

*Hans Beat Wieland*

KW

Digitized by Google

Digitized by Google



MAX LIEBERMANN

KW

Digitized by Google

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

Digitized by Google

KW

DAS DENKMAL FÜR WALTHER
VON DER VOGELWEIDE IN WÜRZBURG

Digitized by Google

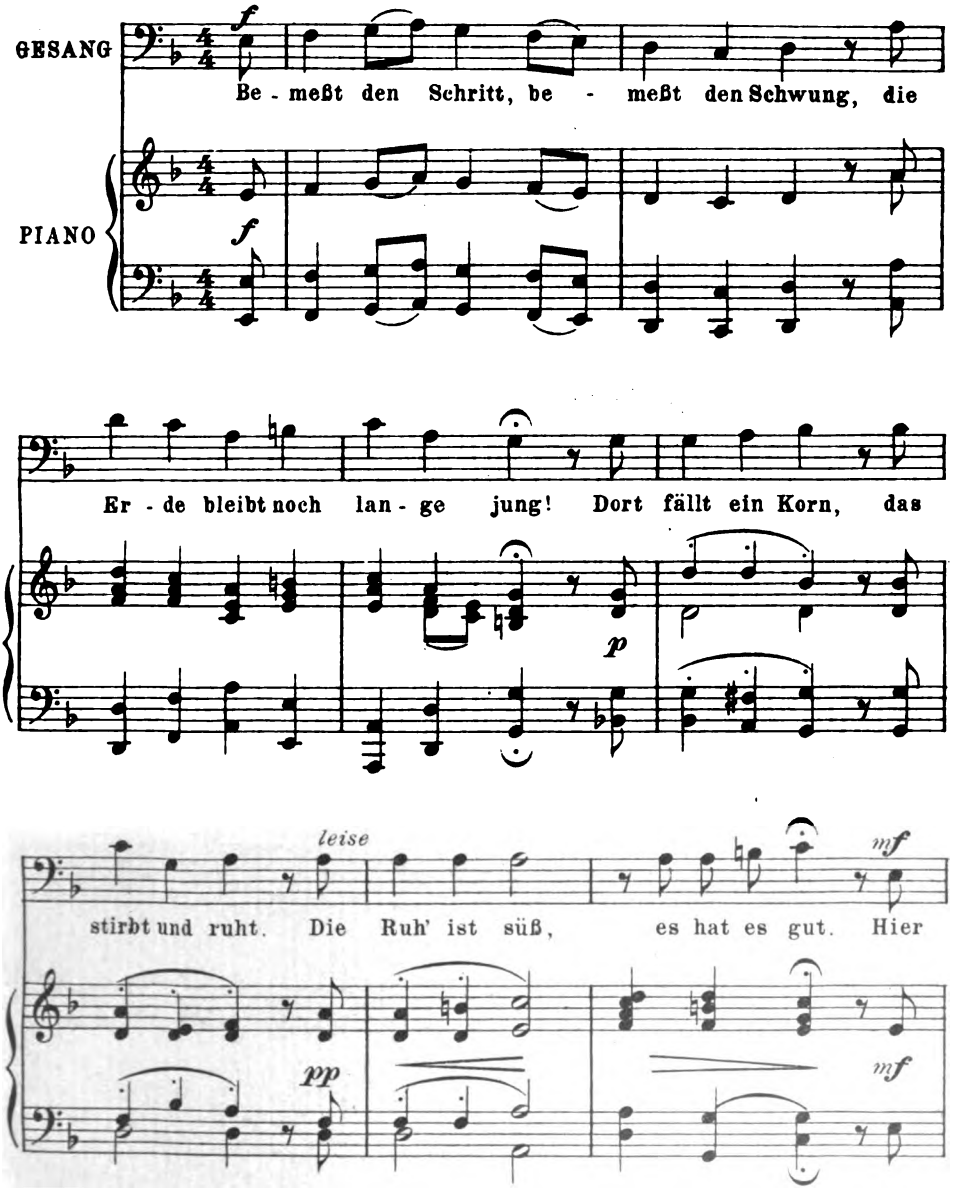
Digitized by Google

BEILAGE ZUM KUNSTWART

# RUDOLF SCHÜLLER

Conr. Ferd. Meyer
SÄERSPRUCH

Ernst und feierlich gemessen

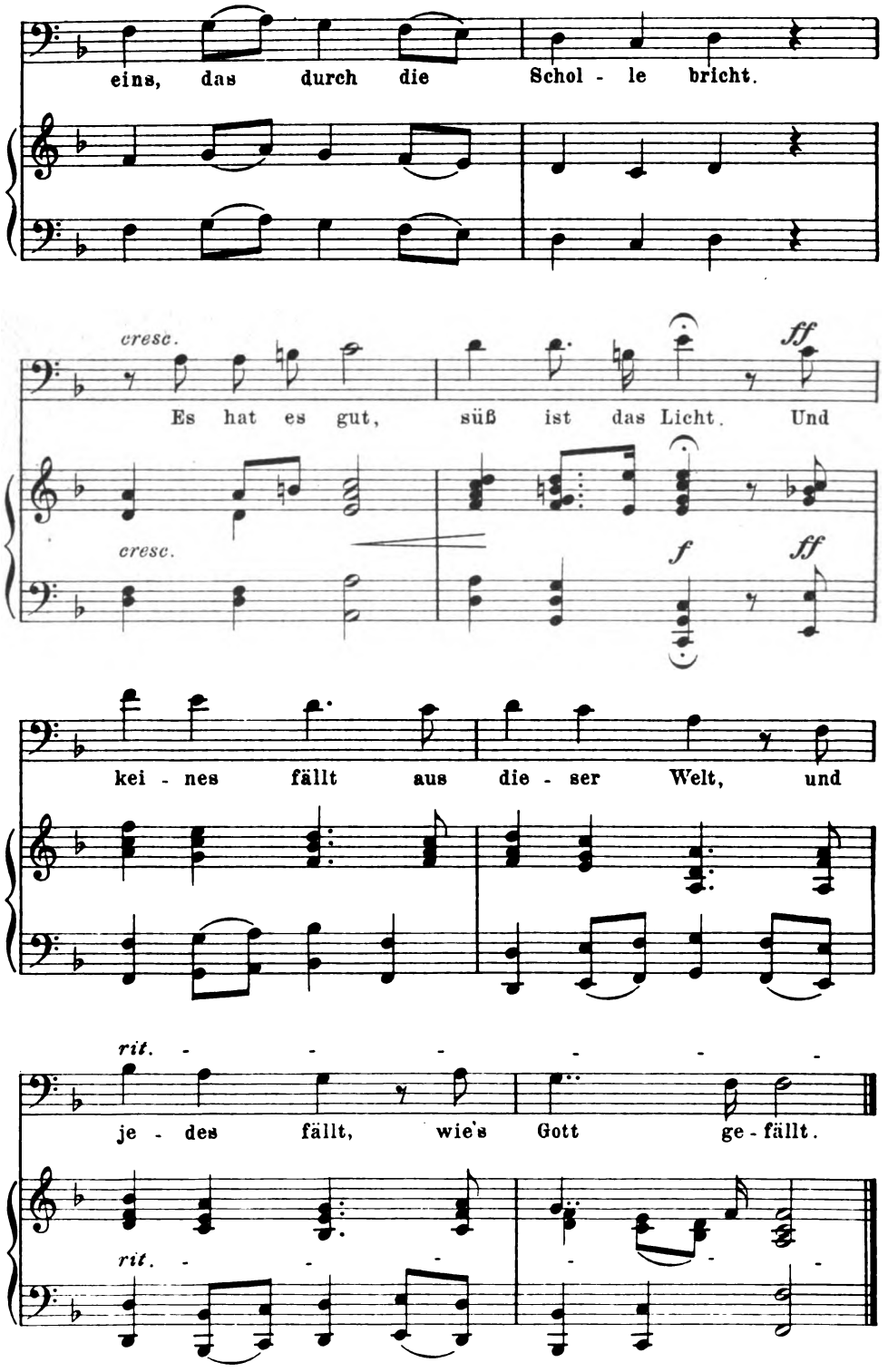



Eigentum des Tondichters

Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München
Alle Rechte vorbehalten



Digitized by Google






Digitized by Google

# Rudolf Schüller

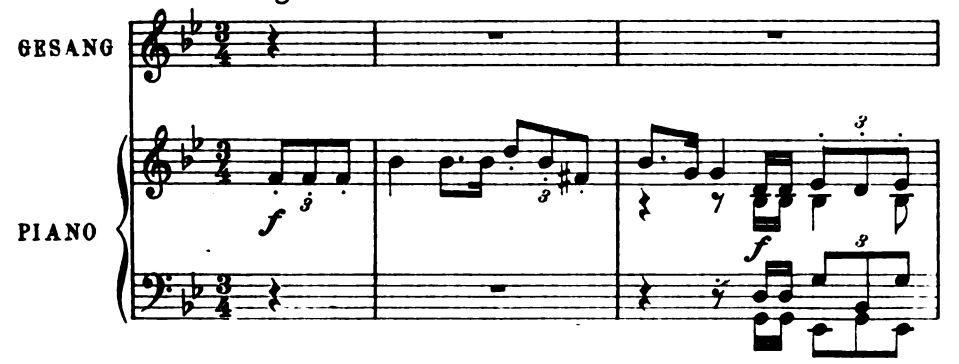
Theodor Storm

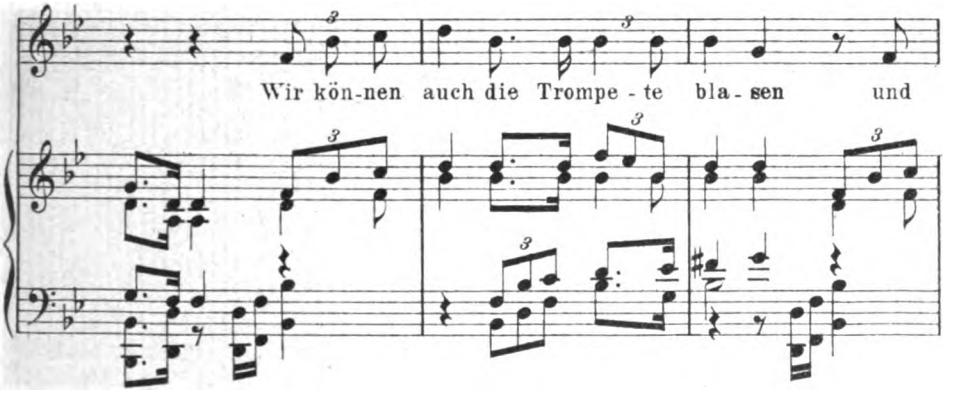
„Wir können auch die Trompete blasen"

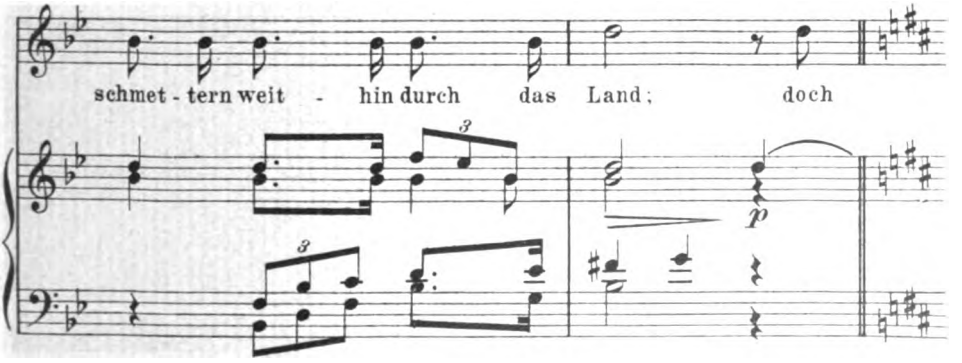
Mutig

GESANG

PIANO



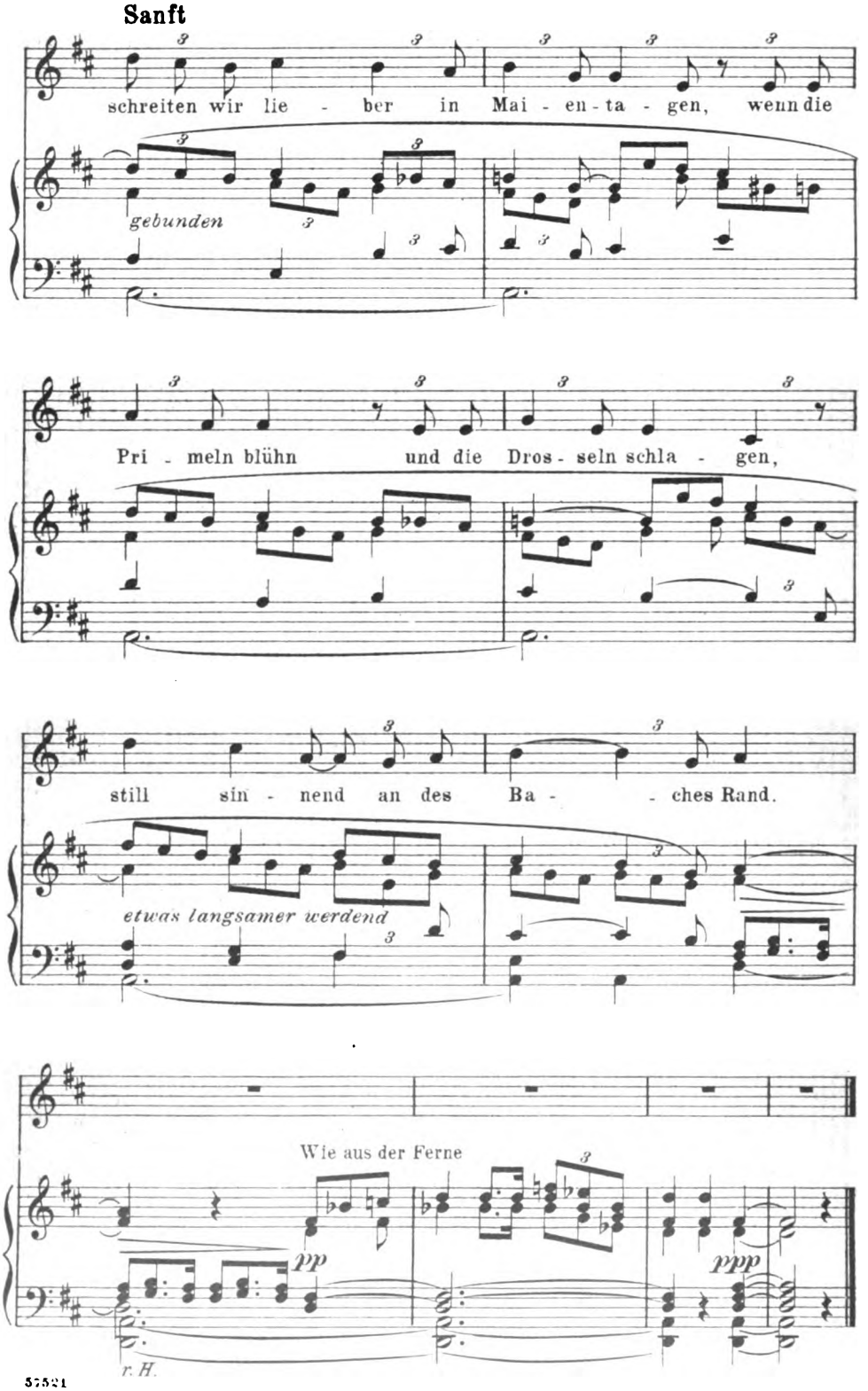



Eigentum des Tondichters



Digitized by Google



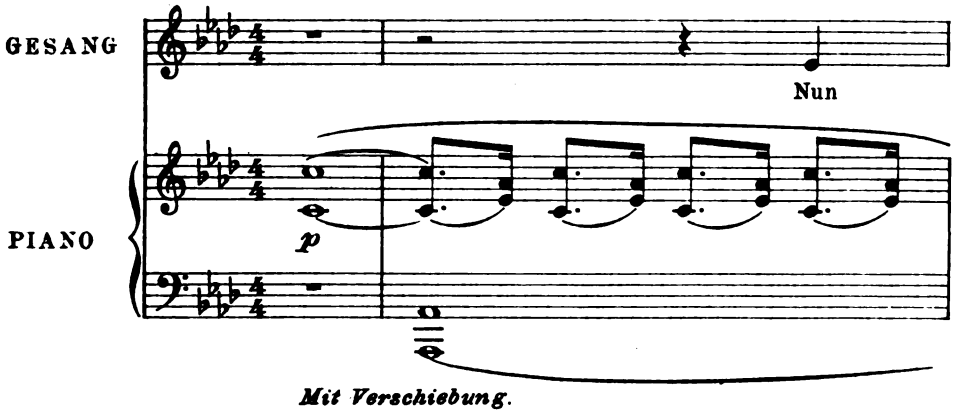



Digitized by Google

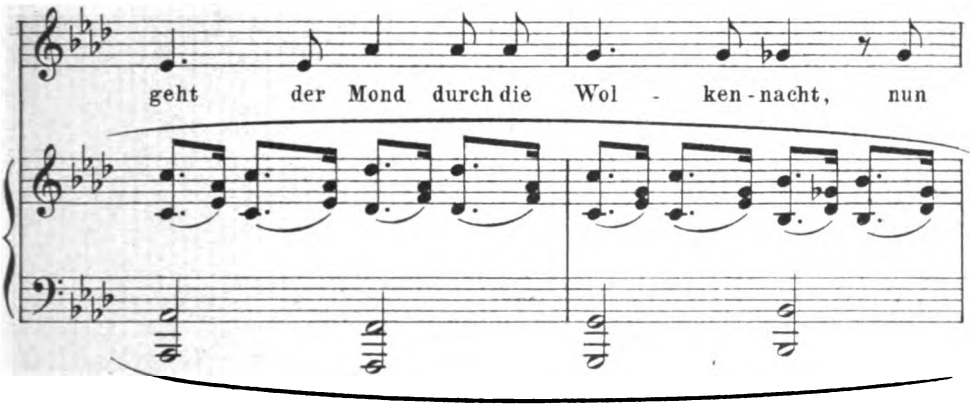
# RUDOLF SCHÜLLER

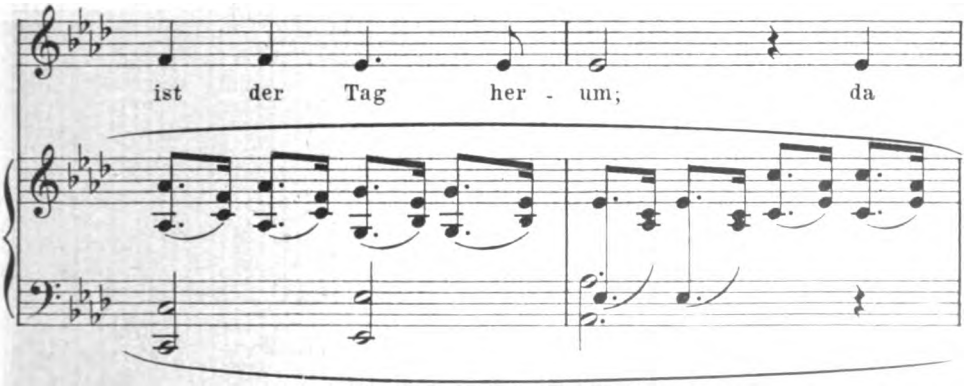
Theodor Storm
FIEDELLIEDER, IV

## Im Abendfrieden




*Mit Verschiebung.*

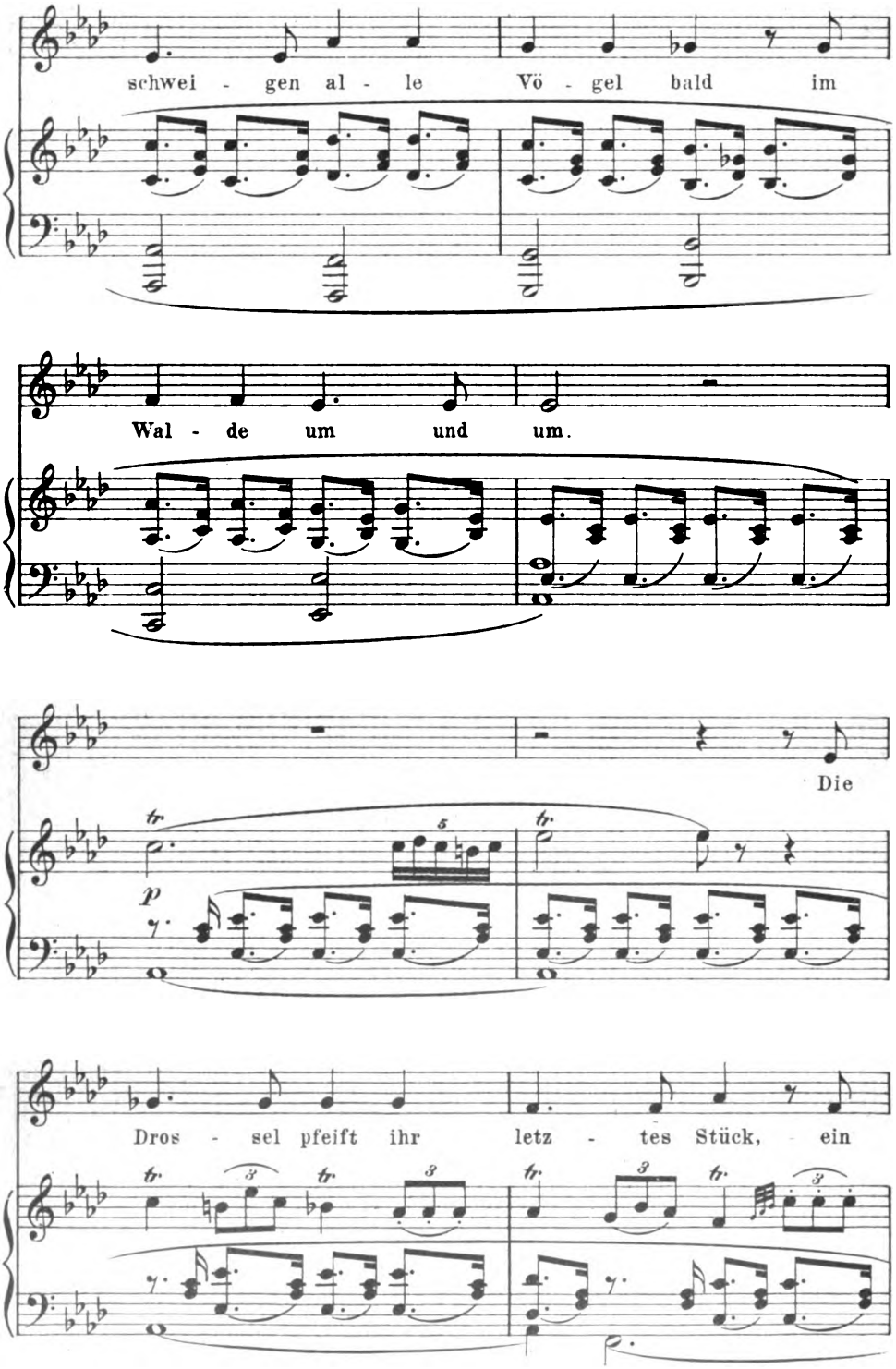



Eigentum des Tondichters

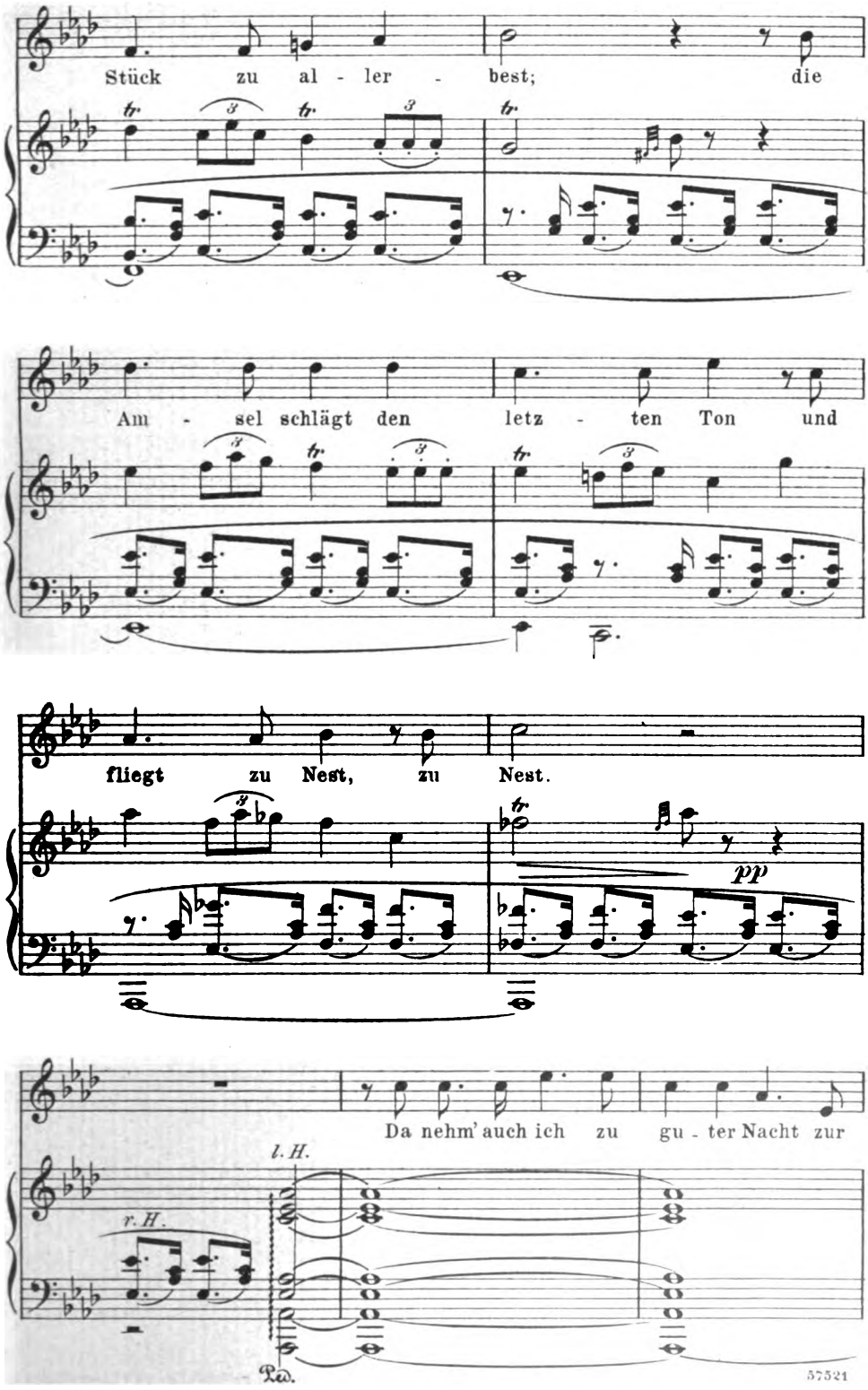


Digitized by Google



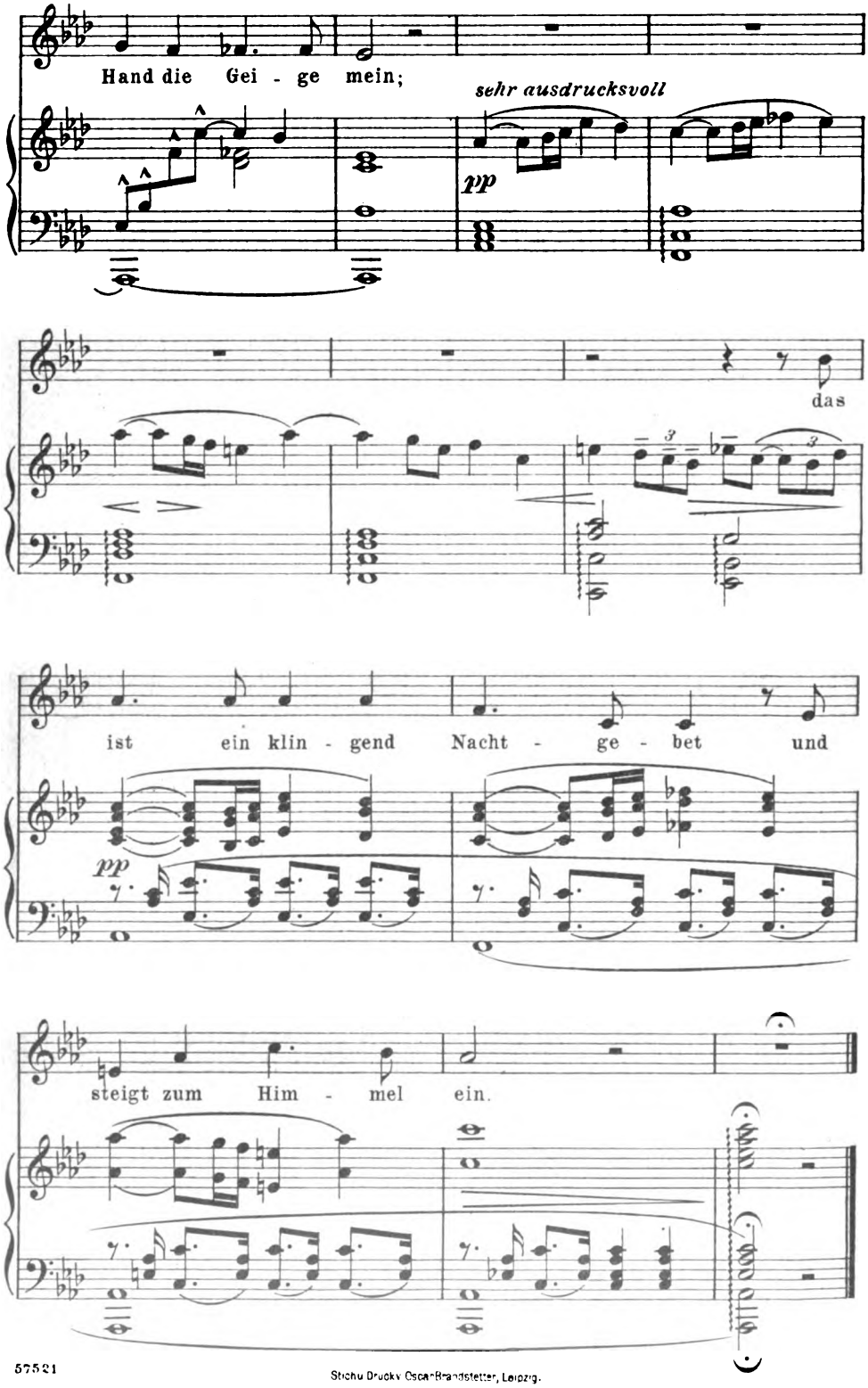



Digitized by Google





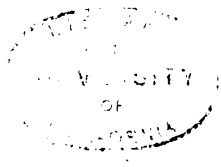

Digitized by Google



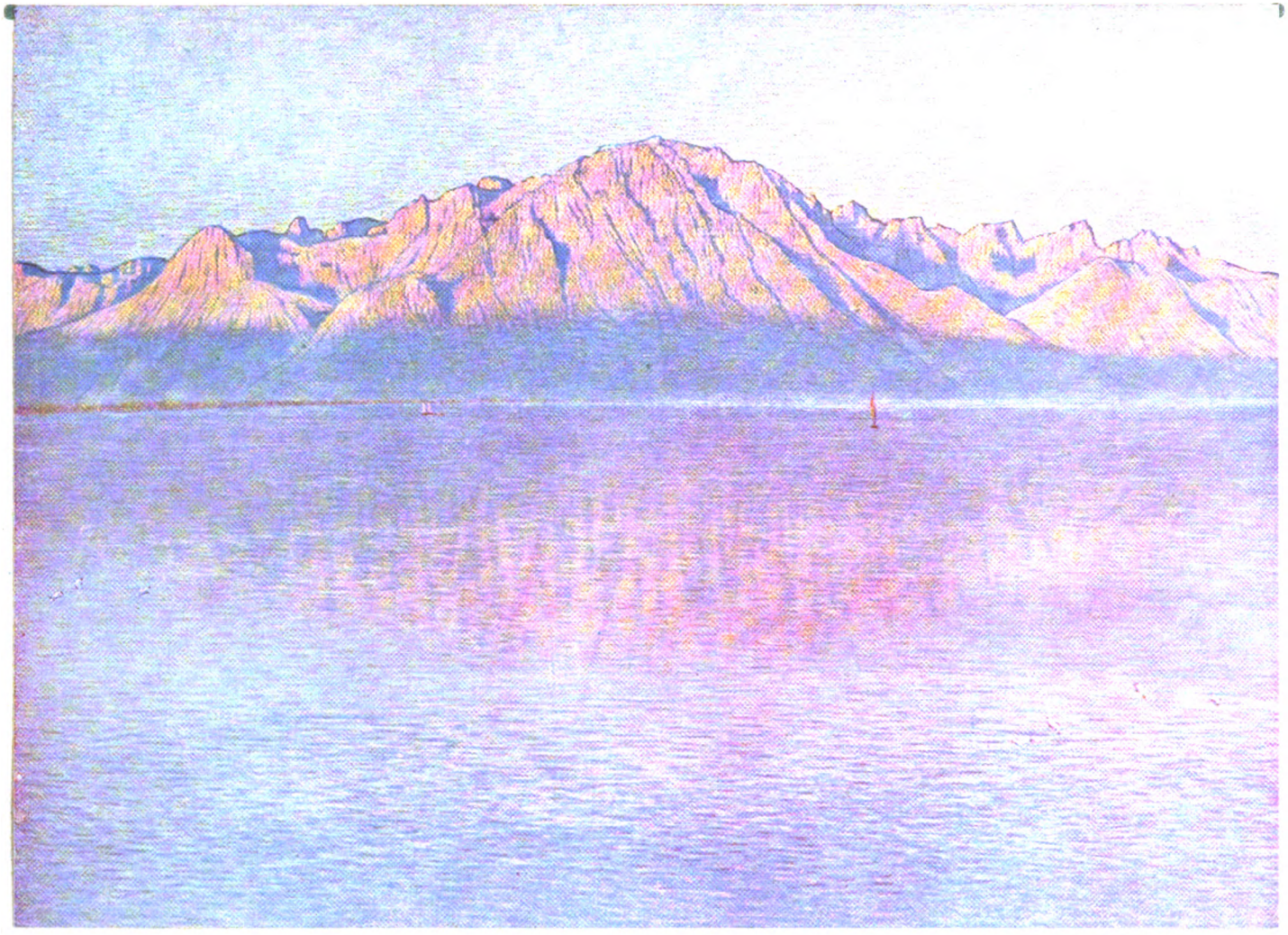

57521

Stichu Druckv OscarBrandstetter, Leipzig.

Digitized by Google



Digitized by Google



ALEXANDRE PERRIER

KW

Digitized by Google

# Der ideale Zuschauer



Digitized by Google

Digitized by Google

Zweites Oktoberheft 1905

19ter Jahrgang Heft 2

## Der ideale Zuschauer

Wenn der Künstler sein inneres Schauen in seinem Werke zur Erscheinung bringt, so stellt er zugleich einen idealen Zuschauer, Genießer, Beurteiler daneben. Diese zweite, mitschaffende und korrigierende Persönlichkeit deckt sich nun meist mit ihm selbst, und daher mag es kommen, daß er sich hier und da einredet, ohne jede Rücksicht auf die Betrachter zu arbeiten, die Kunst allein um der Kunst willen zu treiben. Solche Kunst aber, die nicht wirken will, sondern selbstgenügsam ist, hat leicht etwas Pathologisches an sich — wie etwa die von E. T. A. Hoffmanns Goldschmied Cardillac — oder sie entfremdet sich zu ihrem eigenen Schaden dem Leben, das immer und immer das befruchtende Element in der Kunst bleibt. Ich glaube sogar: wenn dieser ideale Zuschauer nicht ein unumgänglicher Teil des Schaffens wäre, blieben viele Bücher ungeschrieben, Bilder ungemalt, Skulpturen unmodelliert oder wenigstens unvollendet. Denn zur Befriedigung des Künstlers selbst ist oft nicht mehr als eine gelungene Skizze nötig, aus der er sein ganzes Endwerk schon ablesen kann; allerdings nur er. Die Arbeit des Verbindens der ursprünglichen, flüchtig aufgezeichneten Eindrücke, auch wenn damit ein Verdichten und Vertiefen Hand in Hand geht, hat mehr mit Fleiß, mit Ernst und Anhänglichkeit, ja mit Mühsal zu tun als mit der Offenbarung, die beim ersten Erfassen der künstlerischen Idee waltet. Das Beseligende, Erleuchtende, die herzlichste Freude ist dann bereits vorüber.

Das schauspielerische Arbeiten ist in dieser Hinsicht besonders lehrreich. Dichter, Maler und Bildhauer können die Rücksichtnahme auf einen Betrachter noch guten Glaubens ableugnen, weil sie selbst vor ihr Werk zu treten imstande sind, um es zu genießen; nicht aber kann das der Schauspieler, der rein körperlich mit seiner Leistung verschmilzt. Genau besehen braucht er aber den Zuschauer nicht nötiger als jeder andre Künstler eben auch.

Denn die heiligsten Augenblicke liegen auch für ihn in der Zeit des allerersten, heimlichen, stummen Nachgestaltens oder des „Markierens" mit halber Stimme, wenn er das Drama und die Rolle einige Male durchgelesen hat und fühlt, daß sich Stück für Stück des Charakters, der ihm aufgegeben ist, in der Phantasie festsetzt. Da jubelt's in ihm wie in einem glücklichen Entdecker, ein Rausch überkommt ihn, reiner und überwältigender als der spätere, unsaubere nach tausendhändigem Beifall. Schalten wir solche Leser aus, deren Phantasie ganz ungewöhnlich leicht aus dem Teile



Digitized by Google

das Ganze hervorwachsen läßt, so dürfen wir sagen: der Leser sieht die vom Dichter vorgeführten Gestalten als Torsi. Ist im Buche vom Gesicht die Rede, so erscheint ihm dies allein; spricht die Gestalt, so hängt er an ihrem Munde und hört den persönlichen Ton; macht sie eine genau beschriebene Bewegung, so stellt er sich eben diese vor, alles weitere bleibt unterbewußt. Er stilisiert damit so stark, wie kein Schaffender je stilisieren darf, der mehr als eine flüchtige Impression erwecken will; wie auch die Schauspieler es nie dürfen, da sie auf der Bühne in jedem Augenblick mit dem ganzen Körper zu wirken und die Seele nicht nur ins Auge, ins Wort, sondern gleichzeitig in die körperliche Haltung und Bewegung zu legen haben.

Der Schauspieler muß nun beim Nachschaffen über denselben Weg, den der gewöhnliche Leser beschreitet. In der ersten Phase seiner Arbeit stilisiert er nicht anders als jener. Es erscheint ihm während der Reden der Bühnengestalten zuerst vielleicht ihr ausdrucksvoller Kopf allein; oder aber die glänzende Rüstung, von der viel gesprochen wird, blendet sein inneres Auge so ganz, daß er vor lauter blankem Stahl kein Gesicht an dem Gepanzerten entdeckt. Vielleicht auch schwirren unbestimmte Farben umher, die ihm den allgemeinen Eindruck des Grauen oder des Bunten vermitteln; sie werden erst bei wiederholtem Lesen bestimmter und verteilen sich dann auf Kostüme, auf Dekorationen und — auf die Stimmung. So auch gesellen sich nach und nach, von Szene zu Szene und vom Lesen zum Wiederlesen, zu dem Kopfe, der anfangs sozusagen rumpflos in der Luft des Stückes schwebte, die fehlenden Gliedmaßen, der Leib, die Kleidung; oder die bloße funkelnde Rüstung ergänzt sich durch das bärtige Gesicht, durch Arme und Beine, die nun gestikulieren und stampfen. Die Stimme wird hörbar und bekommt mehr und mehr individuellen Ausdruck, alles fängt an zu leben von der Wimper bis zur verborgenen Zehe; der Schauspieler sieht den Mann schreiten, bald sich umwenden, bald zürnend gegen den Partner angehen. Nicht lange, so werden ganze Gruppen von Charakteren deutlich, deutlich beinahe wie unser einzelner. Der Schauspieler bekleidet sie im Geiste und schminkt sie, er setzt ihnen Perücken auf, bis endlich das ganze, aus Menschenhand geformte Bühnenbild in ihm fertig ist. Inzwischen war auch das Gedächtnis fleißig, und er merkt — oft ganz plötzlich —, daß er Wort für Wort auswendig weiß. Er löst sich vom Papiere, von der „Rolle" los. Nun ist er ganz mitten inne, sitzt und steht, spricht verschieden laut, aber immer gedämpft, liebt, kämpft und stirbt. Und auf seinem Zimmerteppich, seiner Surrogatbühne, der die vierte Wand noch nicht fehlt, erlebt er reinere Freuden als auf der wirklichen, plumpen.

Wo der Dichter nicht den Schauplatz mit ängstlicher Genauigkeit vor der ersten Rede des Stückes aufgezeichnet hat, konstruieren wir Schauspieler während des Lesens und Studierens uns einen möglichst bescheidenen Ort: Berge und Bäume, Meer und Heide, Zimmerwände mit Fenstern und Türen, Möbel, Requisiten. Wo der Dichter aber jedes Wasserglas vorschreibt in umfangreicher Paren-



Digitized by Google

these, da mögen wir noch so ernsthaft streben, uns die hundert Kleinigkeiten von vornherein vorzustellen und im Gedächtnis zu bewahren, schon auf der zweiten, dritten Seite verfliegt's, und wir sehen wieder nur die Dinge auf der Szene, die unsrer Phantasie notwendig sind. Die Stilisierung, die Vereinfachung der Umwelt hält viel länger an als die der Menschengestalten; ja sie tritt eigentlich erst auf der Bühnenprobe außer Kraft, wo wir dann recht oft bitter enttäuscht werden. Was beim häuslichen Schaffen sich rücksichtsvoll im Hintergrunde hielt — das Wort war eben die Hauptsache, wie ehedem unter Heinrich Laubes Regie —, drängt sich vor, verwirrt und verdirbt das in den Linien ruhige Bild, das uns das Lesen vorgezaubert hatte. Wenn es nach mir ginge, so würde die Umrahmung der schauspielerischen Leistungen in den großen Dramen (von ihnen allein rede ich) auf geschmackvolle — nicht fade Heinrich Laubesche — Andeutungen beschränkt. Es sollte keine nüchterne Shakespere-Bühne mit neutralen Schauplätzen geschaffen werden, sondern eine Dekoration, die den Realismus mit der vom Dichter geforderten Stilisierung so glücklich mischte, daß sie endlich zu der ebenso gemischten Schauspielkunst unsrer größten Darsteller stimmte. Heute noch gibt es da überall die beleidigendsten Widersprüche. Für die Maler eröffnet sich ein unübersehbares Feld des Schaffens, wenn sie erst die Unterschiede herausfühlen und wiedergeben, die zwischen einer Shakesperischen und etwa einer Gerhart Hauptmannschen Landschaft bestehen. Ich habe an „allererster Stelle" die blumige Götterwiese im „Rheingold" in so viele kleine Buckel zerstückt gesehen, daß die Sänger nicht einen großen Schritt machen konnten, ohne höher zu klettern oder tiefer zu steigen. Ein so unruhiges Gelände wirkt aber für ein Werk solchen Stiles falsch, in „Rose Bernd" mag es am Platze sein.

Der Schauspieler nun nimmt auf der Probe die vom Regisseur aufgestellte Szene, selbst wenn er sie anders im Kopfe hat, in der Regel als richtig und unumstößlich hin. Er sieht ja, wieviel Mühe diese Aufstellung kostet, und achtet eben die Mühe. Aber auch seine Einzelleistung weht auf der zugigen Bühne aus allen Winkeln eine böse rauhe Luft an, die er daheim nicht gespürt hat. Die goldne Rücksichtslosigkeit, die ihm sein Zimmer und seine Phantasie gestatteten, stößt hier auf Schranken. Hat er den Zuschauer bis jetzt entbehren können, hier geht es ohne den nicht mehr.

Es gibt freilich auch Schauspieler — meistens sind es die technisch vollendeten —, die von Anfang an, auch im Kämmerlein, gleich mit ihrem idealen Zuschauer arbeiten. Sie leben in dem Irrtume, als könnten sie im Zimmer ihre Rolle nicht nur skizzieren, sondern bis aufs letzte festlegen. Auf den Proben gebärden sie sich wie Tyrannen und dulden keinen Einspruch, sei er auch noch so triftig begründet. „Da stehe ich," sagt ein solcher Uebersleißiger, „da stehst du, und wehe dir, wenn du ohne meinen Willen einen Schritt tust! Hier muß ein Stuhl sein; bei diesem Worte gehe ich an dir vorüber — —" usw. Das sind nämlich lauter Dinge, die sich erst auf der Bühnenprobe beim Zusammenspiel ergeben können. Diese Hausarbeiter haben gar nicht Interesse genug, sich daheim auch alle Nebenpersonen so



Digitized by Google

lebendig vorzustellen, wie der Dichter sie haben will; aber sie tun so. Sie wollen Mittelpunkt sein, auch wo ein andrer die Szene zu führen hat; wie tote Schachfiguren rücken sie die Mitspieler zurecht. Weil sie aber die Alten, Ehrwürdigen sind, so hält gar mancher seinen Unmut zurück und fügt sich, büße er auch dabei seine schönsten darstellerischen Einfälle ein. Hat aber einer der Jüngeren die Kraft, sich durchzusetzen, wobei er ja dem ganzen Stücke nützt, so kommt es zu Mißhelligkeiten, die der Aufführung in andrer Hinsicht wieder schaden.

Gesetzt aber, die kühlen Techniker terrorisieren uns nicht, wir sind unter uns, so beginnt nun die Herrschaft des idealen Zuschauers in dem leeren Schauspielhause; und der Schauspieler ist gut dran, dessen unsichtbarer Freund noch eine Erinnerung hat an die glückseligen Stunden des heimischen Studiums. Jeder konstruiert seinen eignen — allen diesen Zuschauern aber ist gemeinsam, daß sie aus sämtlichen Zimmern eine Wand herausnehmen und jede Landschaft nur von einer Seite einsehen. Das ist schon sehr mißlich, denn sie wollen trotzdem alle Menschen und Gegenstände, die auf dem Theater sind, während des ganzen Verlaufs der Bühnenhandlung sehen; ob sie nun in der Loge am weitesten links oder am weitesten rechts sitzen. Dann auch haben die meisten dieser Zuschauer den Ehrgeiz, Wort für Wort zu hören. Aber nur die meisten; die Schauspieler sind nämlich heute nicht selten, die ihren idealen Zuschauer nicht weiter entfernt setzen als in die dritte Parkettreihe. Ob der dritte Rang, ob die letzte Galerie etwas versteht, ist ihnen gleichgültig. Man sieht, hier kommen schon Risse in die Vorstellung; ein Abtönen der Reden ist illusorisch, wenn so verschiedene ideale Zuschauer Richter sind. Aehnlich ist es mit den Masken, den Gesten; sie sind grob oder fein, je nachdem der ideale Zuschauer, der Künstler selbst grob oder fein ist.

Hat man als Schauspieler ein somnambules Auge, so erscheint einem während der Proben von der Bühne aus das ganze Schauspielhaus voll von solchen idealen Schemen. Ein vornehmer Darsteller setzt den seinigen vielleicht in den ersten Rang, auf den ja auch die Dekorationen meist eingestellt sind. Andre aber begnügen sich weder mit dem ersten Rang noch mit *einem* Zuschauer, sie füllen alle Ränge, das Parterre und die höchsten Regionen gleich mit Hunderten an, die alle die gleichen, eigenen Züge tragen und sich durch breites Lachen und mächtige, holzharte Hände auszeichnen. Die ihren Zuschauer in die dritte Parkettreihe, so sorglich nahe an die Bühne rücken, weil sie dem großen Publikum nicht einmal verständlich sein *wollen*, das sind die leisen, allzufeinen Schauspieler, die sich im Leben nie mit der Wirklichkeit, in der Kunst nie mit der gegebenen Bühne abfinden. Sie versteifen sich auf die zartesten Ergebnisse ihrer häuslichen Arbeit; ihnen ist alles im Wege, was sie daheim nicht innerlich geschaut haben. Sie wissen nicht, daß die Umwertung des Dichtwerkes in ein Bühnenwerk *zwei* Phasen durchmachen muß, und daß die zweite wohl nicht so beglückend ist wie die erste, aber doch gleich notwendig und deshalb gleich berechtigt. Was man Theaterblut nennt, das zeigt sich



Digitized by Google

eigentlich erst auf den Proben, vor dem idealen Zuschauer. Wie die Maler nicht nach ihren Skizzen, sondern nach den ausstellungsreifen Gemälden eingeschätzt werden (wenigstens vom Publikum), so zählen die Schauspieler nicht zu den stärksten, die im Zimmer tüchtig sind, sondern denen die größte Bühne noch zu klein erscheint.

Also der ideale Zuschauer ist vielgestaltig. Hier ist es ein Kenner, der künstlerisch empfindet, dort ein blutloses, allzu zartes Seelchen, das kein lautes und kräftiges Wort verträgt. In der Mitte steht der Lach- und Klatschbereite, der gleich hundertköpfig auftritt und das Beiwort des idealen nur deshalb verdient, weil er eine Abstraktion ist der millionenköpfigen Masse. Sein schauspielerischer Doppelgänger und Knecht oben auf der Bühne sucht ihm auf jede Weise zu gefallen. Vor allem ist diesem Mimen die fehlende Wand wichtiger als der ganze übrige Bühnenraum, in den er sich nur selten verliert. Er treibt auch die Unhöflichkeit nie so weit, daß er seinem vergötterten Zuschauer den Rücken zeige. Und diese Höflichkeit kostet oft viel Mühe; da muß der Körper verrenkt, da muß rückwärts geschritten werden. An seiner Rolle interessieren ihn nur die zündenden Stellen. Das Menschliche ist ihm fremd und gleichgültig, er geht allein aufs Theatralische aus: wie seine Hörer. Er kennt den stillen Segen der häuslichen Arbeit gar nicht, richtet sein Spiel auf rohe Sinne und dumpfe Gehirne ein, wird ein Genosse des Pöbels und lebt immer in der Angst, daß seine abgestandenen, ewig wiederholten Mätzchen eines Tages nicht mehr wirken könnten. Was sollte er dann anfangen?

So maßgebend auch den einzelnen Künstlern ihre idealen Zuschauer sind, es muß dort, wo viele Künste und viele Künstler zusammenwirken, noch ein Ideal dieser idealen Zuschauer geschaffen werden. Das ist bei uns der Spielleiter, der Regisseur; er sollte es wenigstens sein. Was alles in seiner Hand ruht, ist hier wiederholt aufgezählt worden. Aber es ist noch heute, wie es damals war: ihm fehlt entweder die schöpferische Kraft oder aber der Einfluß, dann und wann auch beides. Um den Frieden des Hauses nicht zu stören, hört er bald auf diesen, bald auf jenen Schauspieler, mag keinen vor den Kopf stoßen und befriedigt in einem zwitterhaften Kompromisse Wünsche, die einander ausschließen. So erkennt denn ein geübter Blick in einer Aufführung oft ebensoviele Spielweisen wie Darsteller. Und jeder dieser Darsteller bildet sich ein, seinem idealen Zuschauer Genüge zu tun und tut es wohl auch. Leider ist das nicht der ideale Zuschauer der ganzen Vorstellung.

Wenn ich nun schon den Regisseuren so wenig Idealismus nachrühmen kann, darf ich da überhaupt die Hoffnung aussprechen, daß sich das Publikum einmal zum idealen Zuschauer hinaufbilden werde? Für den Anfang gehört eigentlich nicht viel mehr als ein gutes Gedächtnis dazu. Wenn es nämlich das bißchen Technik der aufdringlichen Komödianten erst durchschaut und im Sinne behält, wenn es dann nicht mehr jauchzt, wo eine komische Bewegung am unrechten Orte ist oder sich in zwei Minuten zehnmal wiederholt, wenn es nicht mehr klatscht, wo einer sich durch das Herausbrüllen der letzten vier Zeilen einer sonst langweilig und dumm gespielten



Digitized by Google

Szene einen schönen Abgang besorgen will, so hat es schon einen großen Schritt aufwärts gemacht und wird bald lernen, sogar gute und schlechte Stücke zu unterscheiden. Dann hätten wir in einem den idealen Zuschauer für zwei Gebiete: die dramatische Literatur und die Schauspielkunst. Und dieses Ideal *lebte* noch obendrein.

Ferdinand Gregori

## Adalbert Stifter

Adalbert Stifters Geburtstag kehrt am 23. Oktober zum hundertsten Male wieder. Man hatte ihn, der am 28. Januar 1868 starb, auch als Dichter schon für tot gehalten, und noch R. M. Meyer redet von seinen Schriften als „dem wehmütig-weisen Abschiedsgruß einer schon halb erstorbenen Zeit". Aber siehe da, nachdem seine Werke freigeworden waren, tauchten sie in allen billigen Bibliotheken in ziemlicher Anzahl auf, und zurzeit erscheint sogar eine große wissenschaftliche Ausgabe. Die Wahrheit ist: Stifter ist überhaupt nie tot und vergessen gewesen, er hat selbst in den Zeiten, da Paul Lindau und Georg Ebers die deutsche Literatur zu sein schienen, seine Freunde gehabt, ist von ihnen immer wieder mit Entzücken gelesen worden und wird es auch noch heute. Und er ist in der Tat der Mann, wieder gelesen zu werden; denn seine Stärke ist das Einzelwerk, wie wir „Detail" wohl am besten deutsch ausdrücken, und die durch dieses erreichte Stärke der Naturstimmung, und so gut man der Natur selber nicht satt wird, so kann man auch die Bücher, die sie treu — *schildern*, wollen wir zunächst einmal sagen, immer wieder lesen. Man wird es sogar mit einer gewissen Wollust tun, wenn man in der Stimmung ist, vor etwas zu flüchten — und wer wäre das nicht öfter in unserer unruhigen Zeit! Hier streife ich nun gleich die oft hervorgehobenen Schwächen Stifters, seine, wie man meint, mehr aus Beobachtung erwachsende und daher bloß schildernde als aus dichterischer Anschauung entspringende Darstellung und seinen Naturquietismus, der vor dem Leben und seinen großen Problemen, ja selbst vor den Menschen zurückscheut. Doch sollte man bei der Beurteilung Stifters vorsichtig sein: Ein bloßer Schilderer ist er trotzalledem nicht, er *lebt* ganz in der Natur und gibt eine solche Fülle ins Feinste treffender Züge, daß wir jederzeit in seinen Bann geraten, und er setzt auch seine Menschen, wenn sie oft auch nicht viel mehr als Staffage werden, außerordentlich sicher in die Natur hinein. Ueberhaupt ist er nicht etwa der Mann schöner Stellen, er arbeitet sehr sorgfältig und gleichmäßig, hat allezeit ein Gesamtbild vor Augen und bringt auch ein solches fertig, nur daß bei ihm etwa Vordergrund und Hintergrund vertauscht sind und statt der Erzählung selber, des Menschenschicksals, das Naturleben, in dem es sich abspielt, feste Linien gewinnt. Das tut es, Stifter ist Realist. Wiederum ist er aber auch keineswegs ohne Phantasiekraft, das Ganze seiner Werke ist stets dichterisch geschaut und weiter auch dichterisch empfunden, nur der Weg, es herauszubringen, führt oft an den Niederungen bloßer Schilderung dicht vorbei, und zwar aus dem durchaus lobenswerten, auf Liebe beruhenden Streben nach völliger



Digitized by Google

Treue heraus. Wo Stifter einmal gezwungen ist, den Boden der Heimat zu verlassen, da zeigt sich, daß er auch seiner Phantasie allein vertrauen darf, daß sie Größe, Glut und Farbe hat, und wiederum vermag er auch, wo es sein muß, menschliche Charaktere genauer zu bilden, Psychologie zu entwickeln oder besser in dichterisches Leben umzusetzen, wenn es sein muß, kurz, er ist ein wirklicher Dichter, kein bloßer Prosaiker. Aber er ist auf der Flucht vor dem Leben im Sinne etwa Hebbels, der denn auch geradezu sein Antipode ist und den guten Stifter einmal durch ein scharfes Epigramm sehr betrübt hat, er gehört zu der Familie Jean Pauls, von dem er auch ausging, nur daß er nicht dessen Humor hat, er ist reiner Idylliker, einer der vornehmsten und liebenswürdigsten, die wir je gehabt haben. Uns ist der Dichter-Kämpfer, der Dichter-Lebenskämpfer der große Dichter, „ihm gab ein Gott zu sagen, was er leidet" und die Menschheit mit ihm, zu sagen auch, wie die Menschheit das Leid überwindet, „Werther" und „Faust" sind mehr als alle Idyllen der Welt. Aber auch die Idylle hat ihr Lebensrecht und jene Phantasiekunst hat es, die wir heute statt ihrer haben, sie, welche die Wirklichkeit wie auch die ernste Wahrheit dieses Lebens völlig ignoriert, — wir Menschen wollen alle hin und wieder und dürfen auch „flüchten". Stifter ist darum so schätzenswert, weil er weder ins Süßliche noch ins Leere abirrt, weil er, an die Natur gebunden, frisch und gesund, wenn auch gelegentlich etwas breit und salbungsvoll ist. Er hört, wie eins der besten Worte Julian Schmidts lautet, buchstäblich das Gras wachsen, und nach ihm ist noch keiner wieder gekommen, der diese Gabe Gottes in dem Maße wie er besessen hätte. Deshalb lebt er, mit seinen „Studien" vor allem, von denen das „Heidedorf", „Der Hochwald", „Die Narrenburg", „Aus der Mappe meines Urgroßvaters", „Abdias", „Brigitte", „Der Hagestolz", „Der Waldsteig" und wohl auch noch „Der beschriebene Tännling" in ihrer Art Meisterstücke sind. Einiges der „Bunten Steine" und der nachgelassenen Erzählungen ist ihnen anzuschließen. Daß Friedrich Nietzsche Stifters „Nachsommer", ein späteres umfangreiches Werk, unter die Meisterwerke deutscher Prosa gestellt hat, soll nur so nebenbei erwähnt werden, obschon es auch etwas sagen will. Der wirklich lebende Stifter ist aber eben doch der Stifter der „Studien", diese sind, möchte ich sagen, die beste Sommerfrischenpoesie, die wir haben. Eduard Mörike und Theodor Storm, die freilich größere Künstler waren, reichen dem Sohne des Böhmerwaldes die Hand, und wenn er seinen Urwaldzauber heraufbeschwört, dann haben sie sogar einzugestehen, daß ihre Heimat ihnen das nicht geben konnte.

Adolf Bartels

## „Musikalisch"

„Ich bin nicht musikalisch."

Wie oft hört man diese Aeußerung aus dem Munde von Leuten, die sehr gerne Musik hören. Geht man dann ihren Gründen nach, so erfährt man, daß sie sich darum für unzuständig in Sachen der Tonkunst halten, weil sie außerstande sind, Töne und Akkorde nach



Digitized by Google

dem Gehör zu bestimmen, weil sie keine Ahnung vom reinen Satz haben, weil sie die Instrumente im Orchester nicht sicher unterscheiden, weil sie gehörte Melodien nicht gleich oder nicht gut im Gedächtnis behalten, weil sie von den musikalischen Formen nichts verstehen, endlich weil sie weder singen noch Klavier oder Geige spielen. Alle diese Eigenschaften gelten nämlich insgemein für die Kennzeichen eines musikalischen Menschen.

Sehen wir näher zu. Die Gabe, gehörte Töne unverzüglich sicher zu bestimmen, hängt von der Güte des Ohres ab. Sie ist mehr oder weniger angeboren, kann sich aber durch Uebung zu außerordentlicher Feinheit steigern. Man denke an Mozart, der schon als Knabe genau angeben konnte, um wieviel ein Instrument höher oder tiefer gestimmt sei als seine daheim hängende Geige. Anderseits hat es sehr große Musiker ohne absolutes Gehör gegeben, z. B. Richard Wagner, und auch die Tatsache der tauben Musiker (Beethoven, Smetana, Franz) fällt mit ins Gewicht. Natürlich leistet die Empfindlichkeit der Sinnesorgane dem Künstler vortreffliche Dienste. Aber so wenig die Feinsichtigkeit allein die Anlage zum Maler beweist, so wenig bekundet die bloße Feinhörigkeit schon ein wahrhaft musikalisches Talent.

Eher schon kann man ein besonderes Gedächtnis für Melodien und Harmonien als Merkmal musikalischer Begabung gelten lassen. Indessen die Erfahrung lehrt, daß diejenigen, die ein Tonstück am schnellsten memorieren, darum noch nicht immer auch die tüchtigsten Musiker sind. Manche können sich einer Melodie nach Jahrzehnten noch genau entsinnen; andere, z. B. Schubert, erkannten ihre eigene Komposition nach ein paar Monaten nicht wieder. Manche Dilettanten vermögen, aus dem Theater oder aus dem Konzertsaal heimgekehrt, ganze Nummern nach dem Gehör am Flügel wiederzugeben und stehen dabei, was Urteil und Auffassung betrifft, tief unter andern, die Gehörtes lange nicht so fest behalten. Es kann also auch ein starkes Gedächtnis für Musik nicht als eine unbedingte Eigenschaft des musikalischen Menschen bezeichnet werden, zumal bei vielen noch die Ungeübtheit im Merken dazukommt. Den Fachmusiker führt schon sein Beruf zu viel aufmerksamerem Zuhören, er prägt sich daher Melodien und Harmonien besser ein, als der musikalisch gleichbegabte Laie. Mit den auf dem Wege des Lernens zu gewinnenden Kenntnissen des Satzes und der Tonformen steht es nicht anders. Die einen erfassen diese Dinge intuitiv, instinktmäßig; andere mehr mit Bewußtsein und Verstand. Manche scheinen geradezu verstockt, bis ihnen mit einem Male der Kopf aufgeht, womit dann klar bewiesen ist, daß der Lehrer ihnen vordem die Sache nur schlecht beigebracht hatte. Uebrigens kann man nicht sagen, der Besitz des theoretischen Wissens vertiefe und erweitere unter allen Umständen den Musiksinn. Beweis: Daß einer neuen bedeutenden Erscheinung nicht die fachmäßig geschulten Musiker, sondern die allgemein gebildeten, naiv, vorurteilslos an die Sache herantretenden Dilettanten das rascheste Verständnis entgegenbringen.

Endlich das Singen oder Spielen eines Instrumentes, wobei einem sogleich Lessings Wort von der Möglichkeit eines ohne Hände



Digitized by Google

geborenen Raffaels einfällt. Ein Mensch, der keine „Stimme" hat, ein Mensch, der nie Gelegenheit fand, ein Instrument zu erlernen, kann der Anlage nach sehr musikalisch sein, viel musikalischer als manche Primadonna und mancher Tastenheld. Es gibt besondere Talente des Technischen, die überaus leicht und schnell eine Fertigkeit auf allerhand Instrumenten sich aneignen, eine Fertigkeit, die andere — wenn überhaupt — nur mit saurem Schweiß erreichen können. Wer also glauben würde, man könne durch entsprechenden, ausgiebigen Drill jedermann zum Virtuosen machen, der irrte gewaltig. Und sicher ist, daß nichts eine vorhandene musikalische Anlage so rasch und kräftig entwickelt, wie das praktische Musizieren. Durch dieses Musizieren erst, durch die fortwährende, unwillkürliche Kontrolle des Tonsinns, durch den Zwang zum klaren Erfassen des Tonbildes, durch die Gewöhnung, mit den verschiedenen musikalischen Ausdrucksformen gewisse seelische Empfindungen zu verbinden, durch das Wühlen im Tonschatze und durch die Erprobung aller Kombinationen erst wird das musikalische Talent lebendig. Hierin liegt auch seine unvergleichliche Bedeutung und die Rechtfertigung des gemeinen Sprachgebrauches, welcher jeden, der weder singen noch spielen kann, schlechthin als nicht musikalisch bezeichnet. Die es einzig und allein auf dem Wege des passiven Musikgenusses zu einem bedeutenden Grad musikalischer Auffassung bringen, sie werden in der Tat stets nur seltene, zufällige Ausnahmen bilden.

Aus dem Gesagten geht hervor, daß unter dem Worte „musikalisch" recht verschiedene Fähigkeiten verstanden werden. Der Akustiker, der Gedächtnismann, der Satzkünstler, der Musikzergliederer, der Sänger und Virtuose — sie alle gelten als musikalisch und sind es auch, aber eben nur in einem bestimmten, jedesmal verschiedenen Sinne. Es gibt aber, um die Vieldeutigkeit voll zu machen, noch einen andern, höheren Begriff des Wortes, der vorhin schon gestreift wurde, als von der Anlage zur Musik die Rede war. Musikalisch sein in dieser vornehmsten Bedeutung bezeichnet darnach eine seelische Disposition, eine besondere Art der Phantasie, die sich gerade im Bereiche der Tonwelt bewährt, die geistige Verarbeitung der sinnlichen Klangvorstellungen durchführt und eine gesteigerte Empfänglichkeit für alle musikalischen Eindrücke zur Folge hat. Es ist dies eine angeborene Fähigkeit, eine primäre Anlage. Sie verkümmert vielleicht, wenn sie sich nicht betätigen kann, sie wächst, wenn scharfe Organe sie unterstützen oder fleißige Uebung sie fördert, aber sie läßt sich dort, wo sie fehlt, auf keine andere Weise ersetzen. An diese Phantasie aber, als das eigentlich Musikalische im Menschen, wendet sich der Komponist, auf der Freude an ihrem mannigfachen Walten beruht die ganze Musik, auf der Gleichartigkeit ihres Wesens bei der Menschheit das ganze Mitteilungsvermögen der Töne. Beethovens $\overset{3}{\frown}$ ggg es ist für das Ohr eben $\overset{3}{\frown}$ ggg es, nichts weiter; aber nicht diese Töne und ihre akustische Wirkung sind der Inhalt des Motivs der Fünften Symphonie, son-



Digitized by Google

dern die Empfindungen und Willensregungen, welche diese Tongruppe in der Phantasie des Hörers auslöst. Daß für unser Vergnügen an der Musik auch die Schönheit der melodischen Linie, das rhythmische Leben, der Wohllaut der Harmonie und der Reiz der Klangfarben eine Rolle spielt, versteht sich von selbst. Ebenso, daß viele Menschen über dieses rein sinnliche Gefallen niemals hinauskommen und darin schon das „Musikalische" sehn. Aber die Fülle innerer musikalischer Kraft ist doch gewiß nur da vorhanden, wo vom sinnlichen Eindruck eine Brücke in das Reich der Seele, der Gemütstätigkeit sich hinüberschlägt. Wir verstehen somit unter dem „Musikalischen" eine Veranlagung, die aus der Feinhörigkeit hervorgehend zunächst zu sinnlicher Ohrenlust gedeiht, aber erst, wo diese zum Mittel für Seelisches wird, zur vollen Blüte sich entfaltet. Diese drei Gaben (die Hörsamkeit, die Sinnenfreude und die Verbindung von Gehörseindrücken mit seelischem Empfinden) sind bei verschiedenen Menschen in verschiedenem Maße vorhanden, und ihre Mischungen ergeben dann die ungeheure Mannigfaltigkeit des musikalischen Talentes.

Dieses Ergebnis ist wie alle Grundwahrheiten nicht verblüffend und neu, sondern sehr unscheinbar und einfach. Die Tragweite seiner Bedeutung ermißt man erst, wenn man zusieht, wieviel im wirklichen Leben immer wieder dagegen gefehlt wird. Immer wieder erfährt man's, daß Kinder ohne musikalische Phantasie von der herrschenden Bildungsmode zur Beschäftigung mit der Musik gedrängt werden, welche dann natürlich bloß eine verstandesmäßige, eine mechanische sein kann; daß der ganze Unterricht auf dieses einseitige Verstandes- und Fingerspiel aufgebaut ist (man denke an die schrecklichen „phrasierten" Ausgaben), ja daß man sogar bei der Lehre vom Musik*genuß* sich immer wieder auf die rationalistische und technische Vermittlung des Toninhaltes beschränkt. Diese kann aber keinen wesentlichen Unterschied machen zwischen Beethoven und Ferdinand Ries, sondern immer nur mit dem vorwitzigen Stäbchen hindeuten, daß hier das Hauptthema und dort das Seitenthema, hier die Verkürzung, dort die Umkehrung eintritt, während es doch gerade auf die individuelle Wirkung *dieses* Themas und *dieser* Umkehrung, nicht auf die Tatsache ihres Vorhandenseins ankommt. Daher das Unkünstlerische der neueren „fachmännischen" Hermeneutik, welche „Führer" durch die Kunstwerke schreiben will und an ihrer Stelle trockene Analysen gibt. Wenn die alten „Programme" zu Tonwerken viel Uebles gestiftet haben, so geschah dies eben aus Mißverstand, weil, was lediglich ein Fingerzeig für die Phantasie sein sollte, nun buchstäblich gedeutet, d. h. als rein verstandesmäßige Auslegung betrachtet wurde. Das Unkünstlerische der Programm-Musik beginnt also da, wo das Programm die Phantasietätigkeit bis in alle Einzelheiten festlegt und vergißt, daß das künstlerische Empfinden keine andere Begrenzung anerkennt, als die durch den Charakter der Motive und der aus ihnen gestalteten Musik. Innerhalb dieser Schranken darf keiner der Einbildungskraft ein freies Schalten verwehren wollen.

So steht es denn um die Musik nicht anders, als um die



Digitized by Google

übrigen Künste auch, und diejenigen Musikanten bauen, was nicht halten kann, die sich für ihre Aesthetik ein Gerüst nach besonderen statischen Gesetzen zurechtzimmern wollen. Musikalisch veranlagt ist man ganz auf entsprechende Art, wie man dichterisch, malerisch oder sonstwie künstlerisch begabt ist. Der Unterschied liegt nicht im Gegenstande, denn der ist letzten Endes bei jeder Kunst unsre innere Welt, in deren Dunkeln wir Menschen uns mit der Leuchte unsrer Phantasie zurechtzufinden suchen. Der Unterschied liegt nur im Ausdrucksmittel. Richard Batka

## Die Verschiebung der deutschen Kulturzentren*

Die deutsche Kunst hat im neunzehnten Jahrhundert unter Bedingungen anderer Art gelebt als die französische oder die englische.

Frankreich und England besaßen seit Jahrhunderten ein Zentrum des nationalen Lebens, das alle oder doch die meisten schaffenden Kräfte anzog. Wer als Künstler, Dichter oder Forscher den Boden der Hauptstadt betrat, hatte die geistige Heimat gefunden. Was er schuf, enthielt nicht nur das Aeußerste seiner eigenen Begabung, sondern war obendrein gesteigert durch den Anschluß an die in einem Punkt gesammelte geistige Kraft seines Volkes.

In Deutschland gab es für die bildende Kunst keinen solchen Sammelpunkt des nationalen Lebens. Es wurden nicht an einem Ort alle Kräfte zusammengezogen, wo sie in Reibung und Ringen ihr Höchstes geben mußten. Hohe Kunst wurde unabhängig gepflegt in fast einem Dutzend größerer und kleinerer Städte, deren jede einen umfassenden Ausdruck des gesamten künstlerischen Vermögens anstrebte.

Damit ist schon gesagt, daß sich eine große Mannigfaltigkeit der Lebensäußerungen bei einer für den Durchschnitt geringeren örtlichen Kraftanspannung ergab, denn auch die materiellen Kräfte zersplittern sich.

Je nach ihrem Ursprung und den zur Verfügung stehenden materiellen und geistigen Mitteln waren die deutschen Kunststädte des neunzehnten Jahrhunderts untereinander sehr verschieden.

Im Mittelalter und zur Reformationszeit, als es große deutsche Kunst gab, waren ihre Zentren die großen Bürgerstädte von Köln, Mainz, Ulm, Augsburg bis Nürnberg und nicht die unbedeutenden Residenzen der Landesfürsten.

Die Kunst, die damals geschaffen wurde, trug einen kirchlichen und in ihrer letzten Entwickelung einen bürgerlichen Charakter. Fürstenkunst gab es im Grunde nicht oder nur als Anhängsel an die bürgerliche. Das örtliche Wesen war sehr stark entwickelt, und selbst die höchsten Begabungen wiesen alle Merkmale des Stammes auf, in dessen Hauptstadt sie emporgewachsen waren.

Diese alten Stammeshauptstädte sind in der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts nicht wieder auf den Schauplatz getreten.

Zwischen der bürgerlichen Kultur der Reformationszeit und

* Aus dem eben bei Bruno Cassirer in Berlin erschienenen Bande „Der Deutsche der Zukunft", das wir in der Rundschau dieses Heftes anzeigen.



Digitized by Google

der wiederum bürgerlichen Kultur des neunzehnten Jahrhunderts lag das Zeitalter, wo die Fürsten als Territorialherren die Lebenskraft ihres Landes um sich zusammengezogen hatten. Und als im neunzehnten Jahrhundert das neue Bürgertum durch die Verfassung des modernen Staates zur Teilnahme an der Herrschaft gelangte, fand es überall den Regierungsapparat des fürstlichen Zeitalters in Tätigkeit und arbeitete damit weiter. Der materielle und geistige Zustand der deutschen Kunst im neunzehnten Jahrhundert muß von diesem Gesichtspunkt aus beurteilt werden.

Im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert hatten die Fürsten mit allen anderen Aufgaben des Staates auch die Kunstpflege übernommen. Sie bedurften der Kunst als höchsten Mittels der Selbstdarstellung. Was dazu nötig war, fanden sie nach dem dreißigjährigen Kriege im deutschen Bürgertume, das vor ihnen der Träger nationaler Kultur gewesen war, nicht mehr oder doch nur bruchstückweise vor. Der Künstler, der sich zur Reformationszeit mit Mühe und Not vom Handwerker getrennt hatte, war in den deutschen Städten wiederum zurückgesunken in die Bande des Zunftwesens. Die Wenigen, die als Bildnis- oder Historienmaler eine freiere Stellung anstrebten, wurden eifersüchtig bewacht und konnten sich nur retten, wenn sie der Zunft beitraten.

Was zur Zeit des aufstrebenden Absolutismus in Deutschland geleistet wurde, genügte nur ausnahmsweise, und häufiger in der Architektur und Bildhauerkunst als in der Malerei, dem Bedürfnisse des Fürsten. So war er gezwungen, sich die Kräfte vom Auslande kommen zu lassen oder sie sich zu erziehen, wie er sie für den Schmuck seiner Paläste und Kirchen gebrauchte. Er erreichte dieses Ziel vorwiegend durch die Gründung der Akademien, die im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert nach ausländischem Muster überall eingerichtet wurden.

Was in den Akademien gelehrt wurde, stammte nicht aus der älteren bürgerlichen deutschen Kultur, sondern aus dem Auslande. Durch das Bedürfnis der fürstlichen Höfe war das Antlitz der deutschen Kunst nach Italien, nach den Niederlanden, und im achtzehnten Jahrhundert nach Frankreich gewandt. So wurde der Inhalt der deutschen Kunst eine Weiterentwickelung italienischer, französischer und niederländischer Gedanken, und die Träger dieser Entwickelung waren ebenso oft herbeigerufene Ausländer wie Deutsche. Das Ergebnis fiel für die drei bildenden Künste sehr verschieden aus. In der Malerei erlag die nationale Schöpferkraft, in der Architektur und in der Bildhauerei sowie in den dekorativen Künsten kam es zu sehr hohen Leistungen. Die Bauten Friedrichs des Großen, die Dresdner Architektur, die Bauten in den geistlichen Fürstentümern West- und Süddeutschlands, Schlüters Werke und die Kleinplastik des Porzellans bilden eine durchaus eigenartige Weiterentwickelung der übernommenen Gedanken.

Es versteht sich von selbst, daß die Fürsten die Akademien in ihren Residenzen gründeten und nicht etwa in den Bürgerstädten, in denen das nationale Leben der vorhergehenden Epoche gegipfelt hatte. Diese Residenzen waren noch zur Reformationszeit meist



Digitized by Google

kleine oder doch schwach entwickelte Landstädtchen gewesen, die an Bedeutung unendlich tief unter den großen Bürgerstädten standen. Sie waren künstliche Gründungen, die jahrhundertelang nur durch den Fürsten und seinen Hof lebten. Ihr Straßennetz wurde mit Absicht auf Repräsentation angelegt, die Häuser in den neuen Stadtteilen dienten nicht dem Bedürfnis ihrer Bewohner, sondern der Dekoration der „Haupt- und Residenzstadt".

Dies war der äußere Zustand am Ende des achtzehnten Jahrhunderts.

Nach den Kriegen der napoleonischen Epoche regte sich bei wachsendem Wohlstande des Bürgertums sein nationales Bewußtsein. Die alten Bürgerstädte begannen aus langem Schlafe zu erwachen, und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hatten sie wiederum die meisten Residenzen an ökonomischer Macht weit überholt. Nur Berlin ausgenommen. Neben den alten Bürgerstädten Nürnberg, Augsburg, Frankfurt, Köln, Leipzig, Hamburg, Bremen kamen die Zentren der neuen Industrie in Sachsen, am Mittelrhein und in Westfalen hoch. Große Vermögen und ein hoher Stand mittlerer Wohlhabenheit sammelten sich an Orten, in denen die alteingesessene künstlerische Schaffenskraft eingeschlafen oder neue nicht erwacht war.

Unterdes war überall der moderne Staat an die Stelle des absoluten Fürstentums getreten, dessen sämtliche Funktionen er übernommen hatte und dessen Einrichtungen er im wesentlichen unverändert bestehen ließ, indem er fortführte und ausbaute, was die Fürsten begonnen hatten.

Auch die Akademien wurden Staatsinstitute, und es wurden sogar noch einzelne im Sinne der bestehenden neu gegründet.

Die Akademien lagen an den Orten, wo der Fürst des absolutistischen Zeitalters ihrer bedurft hatte, nicht oder nur ausnahmsweise dort, wo das Gesetz des wirtschaftlichen Schwergewichts der neuen Zeit sie verlangt hätte, und vor allem nicht in den alten Stammeshauptstädten.

So ist es gekommen, daß in Deutschland die sogenannten „Kunststädte" entstehen konnten, in denen Kunst gelehrt und geschaffen wurde, wie an den kleinen deutschen Universitäten Wissenschaft gelehrt und geschaffen wird, außerhalb des Wellenschlages der Zeit, mehr in abstracto. Begriff und Wort Kunststadt gehören dem Deutschland des neunzehnten Jahrhunderts an. Für England, Frankreich, Italien passen sie nicht, denn das Wort Kunststadt ist eigentlich eine Tautologie. Das Wort Stadt enthält den Begriff Kunst von allem Anfang an mit. Es hat wohl eigentlich erst im neunzehnten Jahrhundert Städte gegeben, die auf künstlerisches Schaffen grundsätzlich verzichtet haben.

Viele Eigenschaften der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts erklären sich aus der Verschiebung der Kulturzentren. Vor allem zwei, die geringe Widerstandsfähigkeit gegen fremde Einflüsse und der mangelhafte Anschluß an das Leben der ausschlaggebenden Volksschicht, des Bürgerstandes.

Hätte es einen einzelnen Mittelpunkt für das wirtschaftliche und geistige Leben in Deutschland gegeben, so wäre zweifellos die



Digitized by Google

Widerstandskraft gegen die Gedanken, die aus Paris kamen, stärker gewesen. Denn wenn im neunzehnten Jahrhundert von fremden Einflüssen in Deutschland die Rede ist, so hat man immer zuerst an Frankreich zu denken. Daneben tritt mehr mittelbar und sehr spät erst England auf.

Daß die deutsche Kunst der neueren Zeit mit dem Leben nicht die innigste Fühlung hat, zeigt sich vor allem im Rückgang der Bildnismalerei. Am Ausgange des neunzehnten Jahrhunderts war sie in einer Reihe großer und reicher Städte, die drei Jahrhunderte vorher bei geringerer wirtschaftlicher Kraft höchste Kunst getragen hatten, völlig verschwunden. —

Diese mangelhafte Berührung mit dem Leben wurde früh empfunden, und schon in den zwanziger Jahren suchten Freunde der Kunst im Bürgertume Abhilfe zu schaffen. Es gab damals keinen Kunsthandel, der sich ernstlich um lebende Kunst kümmerte, und das Ausstellungswesen war schwach entwickelt; dabei sandten die Akademien, die hundert Jahre früher für den fürstlichen Bedarf Künstler geschult hatten, unaufhörlich Scharen von Künstlern in die Welt, für die der moderne Staat und das Bürgertum keine Aufgaben hatten, und die auch für die wenigen Fürsten zuviel waren, die nach alter Ueberlieferung Mittel für Kunst aufwandten, auch wo sie für ihr bürgerlich gewordenes Leben Kunst eigentlich nicht mehr nötig hatten. Zur Vermittelung wurden überall Kunstvereine gegründet, Gesellschaften, die die aus den geringen Beiträgen zahlreicher Mitglieder zusammengeflossenen, oft erheblichen Mittel in der Regel für die Förderung einer niederen Gattung von Kunst verwandten, wie sie den künstlerisch ungebildeten Mitgliedern faßlich und angenehm war.

Durch die Kunstvereine wurde in weiteren Kreisen das Ausstellungswesen gepflegt und entwickelt, das, später vom Staat weiter ausgebildet, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wachsend, zuletzt die Produktion der Nachbarländer im weiten Kreise von Italien über Spanien, Frankreich, England und der skandinavischen und slavischen Nachbarn heranziehend, Deutschland zum großen internationalen Kunstmarkte machte und schließlich durch das Uebermaß sowohl das Aufkommen einer feineren künstlerischen Genußfähigkeit wie die künstlerische Produktion selbst zu ersticken drohte.

Akademien als vom Leben losgelöste Lehranstalten der Kunst, überwiegend in wirtschaftlich schwach entwickelten Städten und nur ausnahmsweise in den Mittelpunkten des nationalen Lebens gelegen, Kunstvereine als Förderer der mittleren und niedrigen Produktion, Ausstellungen von ständig wachsender Zahl und immer größerem Umfang und schließlich neben ihnen aufstrebend ein sehr einflußreicher Kunsthandel bei mangelhaft entwickelten unmittelbaren Beziehungen zwischen Künstler und Publikum, das sind die neuen Zeichen, unter denen die Produktion der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts vor sich gegangen ist.



Digitized by Google

Die Aufgabe der nächsten Geschlechter wird es sein, die neuerblühten alten Stammeszentren und die neuerstandenen Industriestädte dafür zu gewinnen, daß sie ihre ungeheuren, bisher vorwiegend auf äußeres Wohlleben verwendeten Mittel an künstlerischen Aufgaben betätigen.

⊗

An der Zersplitterung der Schaffensgebiete hat es dann auch gelegen, daß die einzelnen Zentren wenig voneinander wußten und heute noch sehr mangelhaft übereinander unterrichtet sind, abgesehen natürlich von der jüngsten Zeit des übermäßigen Ausstellungswesens. Was weiß man in München von den Gedanken und Taten der Dresdner Kunst um 1810 bis 1830? —

Ja, was weiß man in Dresden selbst davon? Oder was weiß man in München, Berlin, Hamburg von der eigenen Vergangenheit?

Es gibt eine Reihe verdienstvoller Versuche, die deutsche Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts darzustellen. Aber so sorgfältig sie das bisher vorliegende Material an Vorarbeiten benutzen und so umsichtig sie neues herzugetragen haben, so wenig haben sie den Inhalt der Epoche erschöpfen und die Größenverhältnisse der Erscheinungen endgültig festlegen können.

Denn der reiche Stoff ist heute noch viel zu wenig bekannt. Die geläufigen Namen der an den Akademien tätig gewesenen Meister erschöpfen den Inhalt der deutschen Kunst bei weitem nicht. An allen Orten, selbst in den Akademiestädten, haben große Künstler gewirkt, die heute gründlicher vergessen sind, als hätten sie im fünfzehnten Jahrhundert gearbeitet, und die in Zukunft neben und vor vielen der bisher als führend geltenden Künstler ihren Platz einnehmen werden.

Wo immer in den letzten Jahren die örtliche Forschung eingesetzt hat, konnten solche Künstler nachgewiesen werden, deren besondere Art sie ungeeignet gemacht hatte, unter den bestehenden Verhältnissen im Wettkampf zu siegen. Fast alle diese Kräfte, die in Zukunft vielfach als die Träger der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts angesehen werden dürften, schufen außerhalb des Zusammenhangs mit der öffentlichen Kunstpflege. Wenn schon in Paris, wo sich alles zusammendrängte, die ursprünglichen Geister im Gegensatze zu der populären und der offiziellen Kunst standen, war dies in noch weit höherem Maße in Deutschland der Fall, denn zu dem aktiven Moment des kräftigen Widerstandes und der Bekämpfung kam das in Paris fast ausgeschlossene, aber sehr viel wirksamere negative des Totschweigens, Uebersehens und Vergessens. In Paris beobachtet das französische Leben beständig und sehr genau sich selbst. Der Deutsche ist immer noch viel zu sehr mit der Kunst und dem Leben des Auslandes beschäftigt, als daß ihm nicht in der nächsten Heimat sehr Vieles und oft das Bedeutendste entginge.

Es ist noch nicht an der Zeit, die Namen dieser Vergessenen und Uebersehenen zusammenzustellen. Wenn erst das weite Gebiet überall durchforscht ist, wird die deutsche Kunstgeschichte des neun-



Digitized by Google

zehnten Jahrhunderts in vielen Abschnitten von anderen Menschen und von anderen Werken handeln als bisher.

Aber sie wird dadurch nicht ärmer. Trotz der unzähligen Hemmungen und Ablenkungen kann sie, wenn die Leistungen der ganz Großen zusammengerechnet werden, selbstbewußt ihr Haupt neben der französischen und der englischen Kunst erheben.

Alfred Lichtwark

## Lose Blätter

### Aus Stifters Dichtungen

Vorbemerkung. Stifters einsame Welt liegt still und fern so abseits vom Treiben des heutigen Tages, daß man auf Wegen üblicher Art überhaupt nicht an sie herankommen kann. Bei andern liesest du eine Geschichte, und nun weißt du so ungefähr, wie er ausschaut, bei Stifter ist gerade das die Schwierigkeit: daß man die erste Geschichte überhaupt mit Aufmerksamkeit lese. Besieht man sie nämlich zum ersten Mal, wie scheint sie da lang und breit gedehnt, auf weite Strecken wie leer an Handlung, wie ganz unzweifelhaft ungeschickt ist manches darin, wie langweilig kommt einem das Ganze vor! Es gehört heutzutage, wo die Strömung des geistigen Lebens keinen zu Stifter trägt, eine besondere Anlage oder eine besondere Willenskraft dazu, an seiner Seite zunächst einmal überhaupt zu bleiben. Gelingt einem das, dann freilich rundet sich aus den Sätzen, die so eintönig klangen, wohl plötzlich ein Bild, daß man staunend aufblickt, und nun noch eines, und nun eine Kette von Bildern, und nun fühlt man, wie ein geheimer Strom sie durchrinnt und leise atmen macht, was er umschließt. Und dann liebt man Stifter, liebt ihn nicht nur trotz aller seiner Schwächen, liebt ihn mit ihnen, liebt ihn sogar ein wenig ihretwegen. Wir möchten versuchen, Lesern von heute durch eine kleine Blütenlese Stifterscher Schönheit zunächst einmal Teilnahme an ihr zu erwecken. Der Abdruck einer ganzen Erzählung würde sich nicht so gut dafür eignen. So gewiß aber die Blume mit Stengel und Blatt noch mehr erfreut als die gebrochene, so gewiß sind all unsre Blüten noch schöner dort, wo sie noch in all dem Grünen leuchten, dem sie entwachsen sind.

Von Stifters Werken gibt es jetzt billigere und teurere Ausgaben genug. Die schönsten sind die neuen des Amelangschen Verlages in Leipzig. Auch eine sehr fein illustrierte ist dort erschienen.

#### Die Pechfüße

Vor meinem väterlichen Geburtshause dicht neben der Eingangstür in dasselbe liegt ein großer achteckiger Stein von der Gestalt eines sehr in die Länge gezogenen Würfels. Seine Seitenflächen sind roh ausgehauen, seine obere Fläche aber ist von dem vielen Sitzen so fein und glatt geworden, als wäre sie mit der kunstreichsten Glasur überzogen. Der Stein ist sehr alt, und niemand erinnert sich, von einer Zeit gehört zu haben, wann er gelegt worden sei. Die urältesten Greise unseres Hauses waren auf dem Steine gesessen, sowie jene, welche in zarter Jugend hinweggestorben waren, und nebst all den andern in dem Kirchhofe schlummern. Das Alter beweist auch der Umstand, daß die Sandsteinplatten, welche dem



Digitized by Google

Steine zur Unterlage dienen, schon ganz ausgetreten, und dort, wo sie unter der Dachtraufe hinausragen, mit tiefen Löchern von den herabfallenden Tropfen versehen sind.

Eines der jüngsten Mitglieder unseres Hauses, welche auf dem Steine gesessen waren, war in meiner Knabenzeit ich. Ich saß gerne auf dem Steine, weil man, wenigstens dazumal, eine große Umsicht von demselben hatte. Jetzt ist sie etwas verbaut worden. Ich saß gerne im ersten Frühlinge dort, wenn die milder werdenden Sonnenstrahlen die erste Wärme an der Wand des Hauses erzeugten. Ich sah auf die geackerten, aber noch nicht bebauten Felder hinaus, ich sah dort manchmal ein Glas wie einen weißen feurigen Funken schimmern und glänzen, oder ich sah einen Geier vorüberfliegen, oder ich sah auf den fernen bläulichen Wald, der mit seinen Zacken an dem Himmel dahingeht, an dem die Gewitter und Wolkenbrüche hinabziehen, und der so hoch ist, daß ich meinte, wenn man auf den höchsten Baum desselben hinaufstiege, müßte man den Himmel angreifen können. Zu andern Zeiten sah ich auf der Straße, die nahe an dem Hause vorübergeht, bald einen Erntewagen, bald eine Herde, bald einen Hausierer vorüberziehen.

Im Sommer saß gerne am Abende auch der Großvater auf dem Steine und rauchte sein Pfeifchen, und manchmal, wenn ich schon lange schlief, oder in den beginnenden Schlummer nur noch gebrochen die Töne hineinhörte, saßen auch teils auf dem Steine, teils auf dem daneben befindlichen Holzbänkchen oder auf der Lage von Baubrettern junge Burschen und Mädchen und sangen anmutige Lieder in die finstere Nacht.

Unter den Dingen, die ich von dem Steine aus sah, war öfter auch ein Mann von seltsamer Art. Er kam zuweilen auf der Hossenreuther Straße mit einem glänzenden schwarzen Schubkarren heraufgefahren. Auf dem Schubkarren hatte er ein glänzendes schwarzes Fäßchen. Seine Kleider waren zwar vom Anfange an nicht schwarz gewesen, allein sie waren mit der Zeit sehr dunkel geworden und glänzten ebenfalls. Wenn die Sonne auf ihn schien, so sah er aus, als wäre er mit Oel eingeschmiert worden. Er hatte einen breiten Hut auf dem Haupte, unter dem die langen Haare auf den Nacken hinabwallten. Er hatte ein braunes Angesicht, freundliche Augen, und seine Haare hatten bereits die gelblich weiße Farbe, die sie bei Leuten unterer Stände, die hart arbeiten müssen, gerne bekommen. In der Nähe der Häuser schrie er gewöhnlich etwas, was ich nicht verstand. Infolge dieses Schreiens kamen unsere Nachbarn aus ihren Häusern heraus, hatten Gefäße in der Hand, die meistens schwarze hölzerne Kannen waren, und begaben sich auf unsere Gasse. Während dies geschah, war der Mann vollends näher gekommen und schob seinen Schubkarren auf unsere Gasse herzu. Da hielt er stille, drehte den Hahn in dem Zapfen seines Fasses und ließ einem jeden, der unterhielt, eine braune zähe Flüssigkeit in sein Gefäß rinnen, die ich recht gut als Wagenschmiere erkannte, und wofür sie ihm eine Anzahl Kreuzer oder Groschen gaben. Wenn alles vorüber war und die Nachbarn sich mit ihrem Kaufe entfernt hatten, richtete er sein Faß wieder zusammen, strich alles gut hinein, was hervorgequollen war, und fuhr weiter. Ich war bei dem Vorfalle schier alle Male zugegen; denn wenn ich auch eben nicht auf der Gasse war, da der Mann kam, so hörte ich doch so gut wie die Nachbarn sein Schreien und war gewiß eher auf dem Platze als alle andern.



Digitized by Google

Eines Tages, da die Lenzsonne sehr freundlich schien und alle Menschen heiter und schelmisch machte, sah ich ihn wieder die Hossenreuther Straße herauffahren. Er schrie in der Nähe der Häuser seinen gewöhnlichen Gesang, die Nachbarn kamen herbei, er gab ihnen ihren Bedarf, und sie entfernten sich. Als dieses geschehen war, brachte er sein Faß wie zu sonstigen Zeiten in Ordnung. Zum Hineinstreichen dessen, was sich etwa an dem Hahne oder durch das Lockern des Zapfens an den untern Faßdauben angesammelt hatte, hatte er einen langen, schmalen, flachen Löffel mit kurzem Stiele. Er nahm mit dem Löffel geschickt jedes Restchen Flüssigkeit, das sich in einer Fuge oder in einem Winkel versteckt hatte, heraus und strich es bei den scharfen Rändern des Spundloches hinein. Ich saß, da er dieses tat, auf dem Steine und sah ihm zu. Aus Zufall hatte ich bloße Füße, wie es öfter geschah, und hatte Höschen an, die mit der Zeit zu kurz geworden waren. Plötzlich sah er von seiner Arbeit zu mir herzu und sagte: „Willst du die Füße eingeschmiert haben?"

Ich hatte den Mann stets für eine große Merkwürdigkeit gehalten, fühlte mich durch seine Vertraulichkeit geehrt und hielt beide Füße hin. Er fuhr mit seinem Löffel in das Spundloch, langte damit herzu und tat einen langsamen Strich auf jeden der beiden Füße. Die Flüssigkeit breitete sich schön auf der Haut aus, hatte eine außerordentlich klare, goldbraune Farbe und sandte die angenehmen Harzdüfte zu mir empor. Sie zog sich ihrer Natur nach allmählich um die Rundung meiner Füße herum und an ihnen hinab. Der Mann fuhr indessen in seinem Geschäfte fort, er hatte ein paar Male lächelnd auf mich herzugeblickt, dann steckte er seinen Löffel in eine Scheide neben das Faß, schlug oben das Spundloch zu, nahm die Tragbänder des Schubkarrens auf sich, hob letzteren empor und fuhr damit davon. Da ich nun allein war und ein zwar halb angenehmes, aber desungeachtet auch nicht ganz beruhigtes Gefühl hatte, wollte ich mich doch auch der Mutter zeigen. Mit vorsichtig in die Höhe gehaltenen Höschen ging ich in die Stube hinein. Es war eben Samstag, und an jedem Samstage mußte die Stube sehr schön gewaschen und gescheuert werden, was auch heute am Morgen geschehen war, so wie der Wagenschmiermann gerne an Samstagen kam, um am Sonntage dazubleiben und in die Kirche zu gehen. Die gut ausgelaugte und wieder getrocknete Holzfaser des Fußbodens nahm die Wagenschmiere meiner Füße sehr begierig auf, sodaß hinter jedem meiner Tritte eine starke Tappe auf dem Boden blieb. Die Mutter saß eben, da ich hereinkam, an dem Fenstertische vorne und nähte. Da sie mich so kommen und vorwärts schreiten sah, sprang sie auf. Sie blieb einen Augenblick in der Schwebe, entweder weil sie mich so bewunderte, oder weil sie sich nach einem Werkzeuge umsah, mich zu empfangen. Endlich aber rief sie: „Was hat denn dieser heillose, eingefleischte Sohn heute für Dinge an sich?"

Und damit ich nicht noch weiter vorwärts ginge, eilte sie mir entgegen, hob mich empor und trug mich, meines Schreckes und ihrer Schürze nicht achtend, in das Vorhaus hinaus. Dort ließ sie mich nieder, nahm unter der Bodenstiege, wohin wir, weil es an einem andern Orte nicht erlaubt war, alle nach Hause gebrachten Ruten und Zweige legen mußten und wo ich selber in den letzten Tagen eine große Menge dieser Dinge angesammelt hatte, heraus, was sie nur immer erwischen konnte, und schlug damit so lange und so heftig gegen meine Füße, bis das ganze Laubwerk der Ruten, meine Höschen, ihre Schürze, die Steine des Fußbodens und die



Digitized by Google

Umgebung voll Pech waren. Dann ließ sie mich los und ging wieder in die Stube hinein.

Ich war, obwohl es mir schon vom Anfange bei der Sache immer nicht so ganz vollkommen geheuer gewesen war, doch über diese fürchterliche Wendung der Dinge, und weil ich mit meiner teuersten Verwandten dieser Erde in dieses Zerwürfnis geraten war, gleichsam vernichtet. In dem Vorhause befindet sich in einer Ecke ein großer Steinwürfel, der den Zweck hat, daß auf ihm das Garn zu den Hausweben mit einem hölzernen Schlägel geklopft wird. Auf diesen Stein wankte ich zu und ließ mich auf ihn nieder. Ich konnte nicht einmal weinen, das Herz war mir gepreßt und die Kehle wie mit Schnüren zugeschnürt. Drinnen hörte ich die Mutter und die Magd beratschlagen, was zu tun sei, und fürchtete, daß, wenn die Pechspuren nicht weggingen, sie wieder herauskommen und mich weiter züchtigen würden.

In diesem Augenblicke ging der Großvater bei der hintern Tür, die zu dem Brunnen und auf die Gartenwiese führt, herein und ging gegen mich hervor. Er war immer der Gütige gewesen und hatte, wenn was immer für ein Unglück gegen uns Kinder hereingebrochen war, nie nach dem Schuldigen gefragt, sondern nur stets geholfen. Da er nun zu dem Platze, auf dem ich saß, hervorgekommen war, blieb er stehen und sah mich an. Als er den Zustand, in welchem ich mich befand, begriffen hatte, fragte er, was es denn gegeben habe und wie es mit mir so geworden sei. Ich wollte mich nun erleichtern, allein ich konnte auch jetzt wieder nichts erzählen, denn nun brachen bei dem Anblicke seiner gütigen und wohlmeinenden Augen alle Tränen, die früher nicht hervorzukommen vermocht hatten, mit Gewalt heraus und rannen in Strömen herab, sodaß ich vor Weinen und Schluchzen nur gebrochene und verstümmelte Laute hervorbringen und nichts tun konnte, als die Füßchen emporheben, auf denen jetzt auch aus dem Peche noch das häßliche Rot der Züchtigung hervorsah.

Er aber lächelte und sagte: „So komme nur her zu mir, komme mit mir."

[Der Großvater erzählt dem Knaben dann unter anderm das folgende:]

## Aus den Zeiten der Pest

Während der Großvater dieses sagte, war die Sonne untergegangen. Der feurige Rauch war plötzlich verschwunden, der Himmel, an welchem keine einzige Wolke stand, war ein goldener Grund geworden, wie man in alten Gemälden sieht, und der Wald ging nun deutlich und dunkelblau in diesem Grunde dahin.

„Siehe, Kind, jetzt können wir die Stelle sehen, von der ich rede," sagte der Großvater, „blicke da gerade gegen den Wald, und da wirst du eine tiefere blaue Färbung sehen, das ist das Becken, in welchem der See ist. Ich weiß nicht, ob du es siehst."

„Ich sehe es," antwortete ich, „ich sehe auch die schwachen grauen Streifen, welche die Seewand bedeuten."

„Da hast du schärfere Augen als ich," erwiderte der Großvater; „gehe jetzt mit den Augen von der Seewand rechts und gegen den Rand empor, dann hast du jene höheren großen Waldungen. Es soll ein Fels dort sein, der wie ein Hut überhängende Krempen hat und wie ein kleiner Auswuchs an dem Waldrande zu sehen ist."

„Großvater, ich sehe den kleinen Auswuchs."



Digitized by Google

„Er heißt der Hutfels und ist noch weit oberhalb des Sees im Hochwalde, wo kaum ein Mensch gewesen ist. An dem See soll aber schon eine hölzerne Wohnung gestanden sein. Der Ritter von Wittinghausen hat sie als Zufluchtsort für seine zwei Töchter im Schwedenkriege erbaut. Seine Burg ist damals verbrannt worden, die Ruinen stehen noch wie ein blauer Würfel aus dem Thomaswalde empor."

„Ich kenne die Ruine, Großvater."

„Das Haus war hinter dem See, wo die Wand es beschützte, und ein alter Jäger hat die Mädchen bewacht. Heutzutage ist von alledem keine Spur mehr vorhanden. Von diesem See ging der Pechbrenner bis zum Hutfels hinan und suchte sich einen geeigneten Platz aus. Er war aber nicht allein, sondern es waren sein Weib und seine Kinder mit ihm, es waren seine Brüder, Vettern, Muhmen und Knechte mit, er hatte sein Vieh und seine Geräte mitgenommen. Er hatte auch allerlei Sämereien und Getreide mitgeführt, um in der aufgelockerten Erde anbauen zu können, daß er sich Vorrat für die künftigen Zeiten sammle. Nun baute man die Hütten für Menschen und Tiere, man baute die Oefen zum Brennen der Ware und man säete die Samen in die aufgegrabenen Felder. Unter den Leuten im Walde war auch ein Bruder des Pechbrenners, der nicht in dem Walde bleiben, sondern wieder zu der Hütte zurückkehren wollte. Da sagte der Pechbrenner, daß er ihnen ein Zeichen geben solle, wenn die Pest ausgebrochen sei. Er solle auf dem Hausberge in der Mittagsstunde eine Rauchsäule aufsteigen lassen, solle dieselbe eine Stunde gleichartig dauern lassen und solle dann das Feuer dämpfen, daß sie aufhöre. Dies solle er zur Gewißheit drei Tage hintereinander tun, daß die Waldbewohner daran ein Zeichen erkennen, das ihnen gegeben worden sei. Wenn aber die Seuche aufgehört habe, solle er ihnen auch eine Nachricht geben, daß sie hinabgehen könnten und die Krankheit nicht bekämen. Er solle eine Rauchsäule um die Mittagsstunde von dem Hausberge aufsteigen lassen, solle sie eine Stunde gleichartig erhalten und dann das Feuer löschen. Dies solle er vier Tage hintereinander tun, aber an jedem Tage eine Stunde später; an diesem besonderen Vorgange würden sie erkennen, daß nun alle Gefahr vorüber sei. Wenn er aber erkranke, so solle er den Auftrag einem Freunde oder Bekannten als Testament hinterlassen und dieser ihn wieder einem Freunde oder Bekannten, sodaß einmal einer eine Rauchsäule errege und von dem Pechbrenner eine Belohnung zu erwarten habe. Kennst du den Hausberg?"

„Ja, Großvater," antwortete ich, „es ist der schwarze spitzige Wald, der hinter Pernek emporsteigt und auf dessen Gipfel ein Felsklumpen ist."

„Ja," sagte der Großvater, „der ist es. Es sollen einmal drei Brüder gelebt haben, einer auf der Alpe, einer auf dem Hausberge und einer auf dem Thomaswalde. Sie sollen sich Zeichen gegeben haben, wenn einem eine Gefahr drohte, bei Tage einen Rauch, bei Nacht ein Feuer, daß es gesehen würde und daß die andern zu Hilfe kämen. Ich weiß nicht, ob die Brüder gelebt haben. In dem hohen Walde wohnten nun die Ausgewanderten fort, und als die Pest in unseren Gegenden ausgebrochen war, stieg um die Mittagsstunde eine Rauchsäule von dem Hausberge empor, dauerte eine Stunde gleichartig fort und hörte dann auf. Dies geschah drei Tage hintereinander, und die Leute in dem Walde wußten, was sich begeben hatte. — Aber siehe, wie es schon kühl geworden ist und wie bereits der



Digitized by Google

Tau auf die Gräser fällt, komme, ich werde dir dein Jäckchen zumachen, daß du nicht frierst, werde dir dann die Geschichte weiter erzählen."

Wir waren während der Erzählung des Großvaters in die Dürrschnäbel gekommen, wir waren an der Drillingsföhre vorübergegangen und unter den dunkeln Stämmen auf dem fast farblosen Grase bis zu den Feldern von Oberplan gekommen. Der Großvater legte seinen Stock auf den Boden, beugte sich zu mir herab, nestelte mir das Halstuch fester, richtete mir das Westchen zurecht und knöpfte mir das Jäckchen zu. Hierauf knöpfte er sich auch seinen Rock zu, nahm seinen Stab und wir gingen weiter.

„Siehst du, mein liebes Kind," fuhr er fort, „es hat aber alles nichts geholfen, und es war nur eine Versuchung Gottes. Da die Büsche des Waldes ihre Blüten bekommen hatten, weiße und rote, wie die Natur will, da aus den Blüten Beeren geworden waren, da die Dinge, welche der Pechbrenner in Walderde gebaut hatte, aufgegangen und gewachsen waren, da die Gerste die goldenen Barthaare bekommen hatte, da das Korn schon weißlich wurde, da die Haferflocken an den kleinen Fädlein hingen und das Kartoffelkraut seine grünen Kugeln und bläulichen Blüten trug: waren alle Leute des Pechbrenners, er selber und seine Frau bis auf einen einzigen kleinen Knaben,. den Sohn des Pechbrenners, gestorben. Der Pechbrenner und sein Weib waren die letzten gewesen, und da die Ueberlebenden immer die Toten begraben hatten, der Pechbrenner und sein Weib aber niemand hinter sich hatten und der Knabe zu schwach war, sie zu begraben, blieben sie als Tote in ihrer Hütte liegen. Der Knabe war nun allein in dem fürchterlichen großen Walde. Er ließ die Tiere aus, welche in den Ställen waren, weil er sie nicht füttern konnte, er dachte, daß sie an den Gräsern des Waldes eine Nahrung finden würden, und dann lief er selber von der Hütte weg, weil er den toten Mann und das tote Weib entsetzlich fürchtete. Er ging auf eine freie Stelle des Waldes, und da war jetzt überall niemand, niemand als der Tod. Wenn er in der Mitte von Blumen und Gesträuchen niederkniete und betete, oder wenn er um Vater und Mutter und um die andern Leute weinte und jammerte, und wenn er dann wieder aufstand, so war nichts um ihn als die Blumen und Gesträuche und das Vieh, welches unter die Bäume des Waldes hinein weidete und mit den Glocken läutete. Siehst du, so war es mit dem Knaben, der vielleicht gerade so groß war wie du. Aber siehe, die Pechbrennerknaben sind nicht wie die in den Marktflecken oder in den Städten, sie sind schon unterrichteter in den Dingen der Natur, sie wachsen in dem Walde auf, sie können mit dem Feuer umgehen, sie fürchten die Gewitter nicht und haben wenig Kleider, im Sommer keine Schuhe und auf dem Haupte statt eines Hutes die berußten Haare. Am Abende nahm der Knabe Stahl, Stein und Schwamm aus seiner Tasche und machte sich ein Feuer; das in den Oefen der Pechbrenner war längst ausgegangen und erloschen. Als ihn hungerte, grub er mit der Hand Kartoffeln aus, die unter den emporwachsenden Reben waren, und briet sie in der Glut des Feuers. Zu trinken gaben ihm Quellen und Bäche. Am andern Tage suchte er einen Ausweg aus dem Walde. Er wußte nicht mehr, wie sie in den Wald hinaufgekommen waren. Er ging auf die höchste Stelle des Berges, er kletterte auf einen Baum und spähte, aber er sah nichts als Wald und lauter Wald. Er gedachte nun zu immer höhern und höhern Stellen des Waldes zu gehen, bis er einmal hinaussähe und das Ende des Waldes erblickte. Zur Nahrung nahm er jetzt auch noch die



Digitized by Google

Körner der Gerste und des Kornes, welche er samt den Aehren auf einem Steine über dem Feuer röstete, wodurch sich die Haare und Hülsen verbrannten, oder er löste die rohen zarten Kornkörner aus den Hülsen, oder er schälte Rüben, die in den Kohlbeeten wuchsen. In den Nächten hüllte er sich in Blätter und Zweige und deckte sich mit Reisig. Die Tiere, welche er ausgelassen hatte, waren fortgegangen, entweder weil sie sich in dem Walde verirrt hatten, oder weil sie auch die Totenhütte scheuten und von ihr flohen; er hörte das Läuten nicht mehr, und sie kamen nicht zum Vorscheine. Eines Tages, da er die Tiere suchte, fand er auf einem Hügel, auf welchem Brombeeren und Steine waren, mitten in einem Brombeerengestrüppe ein kleines Mädchen liegen. Dem Knaben klopfte das Herz außerordentlich, er ging näher, das Mädchen lebte, aber es hatte die Krankheit und lag ohne Bewußtsein da. Er ging noch näher, das Mädchen hatte weiße Kleider und ein schwarzes Mäntelchen an, es hatte wirre Haare und lag so ungefüg in dem Gestrüppe, als wäre es hineingeworfen worden. Er rief, aber er bekam keine Antwort, er nahm das Mädchen bei der Hand, aber die Hand konnte nichts fassen und war ohne Leben. Er lief in das Tal, schöpfte mit seinem alten Hute, den er aus der Hütte mitgenommen hatte, Wasser, brachte es zu dem Mädchen zurück und befeuchtete ihm die Lippen. Dies tat er nun öfter. Er wußte nicht, womit dem Kinde zu helfen wäre, und wenn er es auch gewußt hätte, so hätte er nichts gehabt, um es ihm zu geben. Weil er durch das verworrene Gestrüppe nicht leicht zu dem Platze gelangen konnte, auf welchem das Mädchen lag, so nahm er nun einen großen Stein, legte ihn auf die kriechenden Ranken der Brombeeren und wiederholte das so lange, bis er die Brombeeren bedeckt hatte, bis sie niedergehalten wurden und die Steine ein Pflaster bildeten. Auf dieses Pflaster kniete er nieder, rückte das Kind, sah es an, strich ihm die Haare zurecht, und weil er keinen Kamm hatte, so wischte er die nassen Locken mit seinen Händen ab, daß sie wieder schönen, feinen, menschlichen Haaren glichen. Weil er aber das Mädchen nicht heben konnte, um es auf einen besseren Platz zu tragen, so lief er auf den Hügel, riß dort das dürre Gras ab, riß die Halme ab, die hoch an den Gesteinen wachsen, sammelte das trockene Laub, das von dem vorigen Herbste übrig war, und das entweder unter Gestrüppen hing oder von dem Winde in Steinklüfte zusammengeweht worden war, und tat alles auf einen Haufen. Da es genug war, trug er es zu dem Mädchen und machte ihm ein weicheres Lager. Er tat die Dinge an jene Stellen unter ihrem Körper, wo sie am meisten not taten. Dann schnitt er mit seinem Messer Zweige von den Gesträuchen, steckte sie um das Kind in die Erde, band sie an den Spitzen mit Gras und Halmen zusammen und legte noch leichte Aeste darauf, daß sie ein Dach bildeten. Auf den Körper des Mädchens legte er Zweige und bedeckte sie mit breitblättrigen Kräutern, zum Beispiel mit Huflattich, daß sie eine Decke bildeten. Für sich holte er dann Nahrung aus den Feldern des toten Vaters. Bei der Nacht machte er ein Feuer aus zusammengetragenem Holze und Moder. So saß er bei Tage bei dem bewußtlosen Kinde, hütete es und schützte es vor Tieren und Fliegen, bei Nacht unterhielt er ein glänzendes Feuer. Siehe, das Kind starb aber nicht, sondern die Krankheit besserte sich immer mehr und mehr, die Wänglein wurden wieder lieblicher und schöner, die Lippen bekamen die Rosenfarbe und waren nicht mehr so bleich und gelblich, und die Aeuglein öffneten sich und schauten herum. Es fing auch



Digitized by Google

an zu essen, es aß die Erdbeeren, die noch zu finden waren, es aß Himbeeren, die schon reiften, es aß die Kerne der Haselnüsse, die zwar nicht reif, aber süß und weich waren, es aß endlich sogar das weiße Mehl der gebratenen Kartoffeln und die zarten Körner des Kornes, was ihm alles der Knabe brachte und reichte; und wenn es schlief, so lief er auf den Hügel und erkletterte einen Felsen, um überall herumzuspähen, auch suchte er wieder die Tiere, weil die Milch jetzt recht gut gewesen wäre. Da das Mädchen schon stärker war und mithelfen konnte, brachte er es an einen Platz, wo überhängende Aeste es schützten, aber da er dachte, daß ein Gewitter kommen und der Regen durch die Aeste schlagen könnte, so suchte er eine Höhle, die trocken war, dort machte er ein Lager und brachte das Mädchen hin. Eine Steinplatte stand oben über der Stätte, und sie konnten schön auf den Wald hinaussehen. Ich habe dir gesagt, daß jene Krankheit sehr heftig war, daß die Menschen in fünf bis sechs Stunden gesund und tot waren; aber ich sage dir auch: wer die Krankheit überstand, der war sehr bald gesund, nur daß er lange Zeit schwach blieb und lange Zeit sich pflegen mußte. In dieser Höhle blieben nun die Kinder, und der Knabe ernährte das Mädchen und tat ihm alles und jedes Gute, was es notwendig hatte. Nun erzählte ihm auch das Mädchen, wie es in den Wald gekommen sei. Vater und Mutter und mehrere Leute hätten ihre ferne Heimat verlassen, als sich die Krankheit genähert habe, um höhere Orte zu suchen, wo sie von dem Uebel nicht erreicht werden würden. In dem großen Walde seien sie irre gegangen, der Vater und die Mutter seien gestorben, und das Mädchen sei allein übrig geblieben. Wo Vater und Mutter gestorben seien, wo die anderen Leute hingekommen, wie es selber in die Brombeeren geraten sei, wußte es nicht. Auch konnte es nicht sagen, wo die Heimat sei. Der Knabe erzählte dem Mädchen auch, wie sie ihre Hütte verlassen hätten, wie alle in den Wald gegangen wären, und wie sie gestorben seien und er allein nur am Leben geblieben wäre. Siehst du, so saßen die Kinder in der Höhle, wenn der Tag über den Wald hinüberzog und das Grüne beleuchtete, die Vöglein sangen, die Bäume glänzten und die Bergspitzen leuchteten; oder sie schlummerten, wenn es Nacht war, wenn es finster und still war oder der Schrei eines wilden Tieres tönte, oder der Mond am Himmel stand und seine Strahlen über die Wipfel goß. Du kannst dir denken, wie es war, wenn du betrachtest, wie schön hier die Nacht ist, wie der Mond so schauerlich in den Wolken steht, wo wir doch schon so nahe an den Häusern sind, und wie er auf die schwarzen Vogelbeerbäume unseres Nachbars herniederscheint." (Diese beiden Stücke aus „Granit".)

## Das Stelldichein

Die Stunden der ersten süßen Nachtruhe begannen zu fließen. Die Nacht rückte immer weiter auf ihrem Wege gen Westen und ward immer stiller; nur daß die Wässer, wo sie hinter die Felsen rannen, unaufhörlich plätscherten und rieselten — aber ihr eintönig Geräusche war zuletzt auch wie eine andere Stille, und so war jene Einfachheit und Pracht der Nacht gekommen, die unserm Gemüte so feierlich und ruhend ist.

Der Mond stand senkrecht über der Häusergruppe und legte einen fahlgrauen Schimmer über die Bretterdächer und blitzende Demanten auf den Staubbach. In dem Garten stand jedes Gräschen und jedes Laubblatt stille und hielt eine Lichtperle, als horchten sie dem in der Nacht weithin ver-



Digitized by Google

nehmlichen Rauschen der Pernitz: da ging den Gartenweg entlang eine weiße Mädchengestalt und hinter ihr der riesig große Wirtshund ruhig und fromm wie ein Lamm, und an beiden floß das volle, stille, klare Mondlicht nieder. Das Mädchen schien unschlüssig und zaghaft; sie ging zusehends langsamer, je weiter sie kam, und einmal blieb sie gar stehen und legte die weiche Hand auf das struppige Genick ihres Begleiters, als horche sie oder zage — — dicht neben ihr in der Laube hielt sich ein Atem an — aus Seligkeit oder Bangen; — der Hund schoß mit einem Satze hinein und sprang freundlich wedelnd an dem Erwartenden empor.

„Anna!" flüsterte eine gedrückte Stimme.

„Um Gotteswillen, ich bin ein schlechtes, unfolgsames Kind!"

„Nein, du bist das süßeste, geliebteste Wesen auf der ganzen weiten Erde Gottes — Anna, fürchte dich nicht vor mir."

„Ich fürchte mich auch nicht vor Euch. Das weiß ich ja, daß Ihr gut seid, aber schon, daß ich gekommen bin, ist schlecht und macht mich fürchten."

„Es ist nicht schlecht, weil es so selig ist, es ist nur anders gut, als dein Vater und deine Mutter meinen."

„Gut ist es wohl nicht, allein ich kam, weil Ihr so sehr darum batet und weil Ihr so seid, daß Ihr jemanden brauchet, der Euch gut ist."

„Und also darum bist du mir gut? — — bist du, Anna?"

„Ich bin es freilich, obwohl es mir zuzeiten recht Angst macht, daß es so heimlich ist — — und sagt nur, warum muß ich denn jetzt in später Nacht bei Euch in dem Garten sein?"

„Frage nicht, Anna; siehe, daß du frägst, könnte mich fast schon kränken. Ich habe dir sehr wichtiges zu sagen; aber ich bin aufrichtig und bekenne es — nicht was ich sagen werde, scheint mir die Seligkeit, sondern eben daß du da bist; — es ist so lieb, daß ich dich bei der Hand fasse und fühle, wie du sie mir nicht gerne lässest und sie mir doch gerne lässest, daß ich dein Kleid streife, daß du neben mir niedersitzest — — siehe, schon daß ich deinen Atem empfinde, dünkt mir lieblich — ist es dir denn nicht auch so? — — ist es nicht so?"

Sie antwortete nicht, aber die Hand, die er ergriffen hatte, ließ sie ihm; zu dem Sitze ließ sie sich niederziehen — und wie das Luftsilber des Mondes durch das Zweiggitter auf ihre beiden Angesichter hereinsank, so sagte ihm ihr Auge, das nachgebend und zärtlich gegen seines blickte, daß es so ist.

Er zog sie gegen den Sitz nieder und sie folgte widerstrebend, weil fast kein Raum war; denn Anna hatte ihn einst so klein machen lassen, da sie noch nicht wußte, wie selig es zu Zweien ist. Jetzt aber wußte sie es, und bebend, mehr schwankend als sitzend, stützte sie sich auf das kleine Bänkchen — auch der Mann war beklommen; denn in beiden wallte und zitterte das Gefühl, wodurch der Schöpfer seine Menschheit hält — das seltsam unergründliche Gefühl, im Anfange so zaghaft, daß es sich in jede Falte der Seele verkriechen will, und dann so riesenhaft, daß es Vater und Mutter und alles besiegt und verläßt, um dem Gatten anzuhangen — es ist ein Gefühl, das Gott nur an dem Menschen, an seinem vernünftigen Freunde, so schön gemacht hat, weil er seiner zermalmenden Urgewalt ein zartes Gegengewicht anhängt — ein zartes, aber unzerreißbares — die Scham. Darum, was das Tier erst recht tierisch macht, das hebt den



Digitized by Google

Menschen zum Engel des Himmels und der Sitte, und die rechten Liebenden sind heilig im menschenvollen Saale und in der Laube, wo bloß die Nachtluft um sie zittert — ja gerade da sind sie es noch mehr, und bei ihnen fällt kein Blättchen zu frühe oder unreif aus der großen Glücksblume, die der Schöpfer ihnen zugemessen hatte; es fällt nicht, eben weil es nicht fallen kann. Und so saßen die zwei und hatten noch nicht die Macht gewonnen, die Rede zu beginnen. Er sann auf einen Anfang und konnte ihn nicht finden; sie fühlte es ihm an, und dennoch konnte auch sie das Wort nicht vorbringen, das ihm das seine erleichtert hätte. Ihr dritter Gesellschafter blickte zu ihnen auf, als begriffe er alles, und es war fast lächerlich, wie er, obwohl er beide liebte, doch auf beide eifersüchtig war und sich stets bemühte, sein ungeschlachtes Haupt zwischen sie zu drängen. (Aus der „Narrenburg".)

## Die Heide

Im eigentlichen Sinne des Wortes ist es nicht eine Heide, wohin ich den lieben Leser und Zuhörer führen will, sondern weit von unserer Stadt ein traurig-liebliches Fleckchen Landes, das sie die Heide nennen, weil seit unvordenklichen Zeiten nur kurzes Gras darauf wuchs, hier und da ein Stamm Heidekföhre oder die Krüppelbirke, an deren Rinde zuweilen ein Wollflöckchen hing, von den wenigen Schafen und Ziegen, die zeitweise hier herumgingen. Ferner war noch in ziemlicher Verbreitung die Wacholderstaude da, im weitern aber kein anderer Schmuck mehr; man müßte nur die fernen Berge hierher rechnen, die ein wunderschönes blaues Band um das mattfarbige Gelände zogen.

Wie es aber des öftern geht, daß tiefsinnige Menschen oder solche, denen die Natur allerlei wunderliche Dichtung und seltsame Gefühle in das Herz gepflanzt hatte, gerade solche Orte aufsuchen und liebgewinnen, weil sie da ihren Träumen und innerem Klingklang nachgehen können: so geschah es auch auf diesem Heidefleck. Mit den Ziegen und Schafen nämlich kam auch sehr oft ein schwarzäugiger Bube von zehn oder zwölf Jahren, eigentlich um dieselben zu hüten; aber wenn sich die Tiere zerstreuten — die Schafe, um das kurze würzige Gras zu genießen, die Ziegen hingegen, für die im Grunde kein passendes Futter da war, mehr ihren Betrachtungen und der reinen Luft überlassen, nur so gelegentlich den einen oder andern weichen Sprossen pflückend —, fing er inzwischen an, Bekanntschaft mit den allerlei Wesen zu machen, welche die Heide hegte, und schloß mit ihnen Bündnis und Freundschaft.

Es war da ein etwas erhabener Punkt, an dem sich das graue Gestein, auch ein Mitbesitzer der Heide, reichlicher vorfand und sich gleichsam emporschob, ja sogar am Gipfel mit einer überhängenden Platte ein Obdach und eine Rednerbühne bildete. Auch der Wacholder drängte sich dichter an diesem Orte, sich breitmachend in vielzweigiger Abstammung und Sippschaft nebst manch schönblumiger Distel. Bäume aber waren gerade hier weit und breit keine, weshalb eben die Aussicht weit schöner war, als an andern Punkten, vorzüglich gegen Süden, wo das ferne Moorland, so ungesund für seine Bewohner, so schön für das entfernte Auge, blauduftig hinausschwamm in allen Abstufungen der Ferne. Man hieß den Ort den Roßberg; aus welchen Gründen, ist unbekannt, da hier nie seit Menschenbesinnen ein Pferd ging, was überhaupt ein für die Heide zu kostbares Gut gewesen wäre.



Digitized by Google

Nach diesem Punkte nun wanderte unser kleiner Freund am allerliebsten, wenn auch seine Pflegebefohlenen weit ab in ihren Berufsgeschäften gingen, da er aus Erfahrung wußte, daß keines die Gesellschaft verließ, und er sie am Ende alle wieder vereint fand, wie weit er auch nach ihnen suchen mußte; ja, das Suchen war ihm selber abenteuerlich, vorzüglich, wenn er weit und breit wandern mußte. Auf dem Hügel des Roßberges gründete er sein Reich. Unter dem überhängenden Blocke bildete er nach und nach durch manche Zutat und durch mühevolles, mit spitzen Steinen bewerkstelligtes Weghämmern einen Sitz, anfangs für einen, dann füglich für drei geräumig genug; auch ein und das andere Fach wurde vorgefunden oder hergerichtet oder andere bequeme Stellen und Winkel, wohin er seinen leinenen Heidesack legte und sein Brot und die unzähligen Heideschätze, die er oft hierher zusammentrug. Gesellschaft war im Uebermaße da. Vorerst die vielen großen Blöcke, die seine Burg bildeten, ihm alle bekannt und benannt, jeder anders an Farbe und Gesichtsbildung, der unzähligen kleinen gar nicht zu gedenken, die oft noch bunter und farbenfeuriger waren. Die großen teilte er ein, je nachdem sie ihn durch Abenteuerlichkeit entzückten oder durch Gemeinheit ärgerten: die kleinen liebte er alle. Dann war der Wacholder, ein widerspenstiger Geselle, unüberwindlich zähe in seinen Gliedern, wenn er einen köstlichen, wohlriechenden Hirtenstab sollte fahren lassen, oder Platz machen für einen anzulegenden Weg; — seine Aeste starrten rings von Nadeln, strotzten aber auch in allen Zweigen von Gaben der Ehre, die sie jahraus, jahrein den reichlichen Heidegästen auftischten, die millionenmal Millionen blauer und grüner Beeren. Dann waren die wundersamen Heideblümchen, glutfärbig oder himmelblau brennend, zwischen dem sonnigen Gras des Gesteins, oder jene unzählbaren kleinen, zwischen dem Wacholder sprossend, die ein weißes Schnäbelchen aufsperren, mit einem gelben Zünglein darinnen — auch manche Erdbeere war hier und da, selbst zwei Himbeersträuche, und sogar, zwischen den Steinen emporwachsend, eine lange Haselrute. Böse Gesellschaft fehlte wohl auch nicht, die er vom Vater gar wohl kannte, wenn sie auch schön war, z. B. hier und da, aber sparsam, die Einbeeren, die er nur schonte, weil sie so glänzend schwarz waren, so schwarz, wie gar nichts auf der ganzen Heide, seine Augen ausgenommen, die er freilich nicht sehen konnte.

Fast sollte man von der lebenden und bewegenden Gesellschaft nun gar nicht mehr reden, so viel ist schon da; aber diese Gesellschaft ist erst vollends ausgezeichnet. Ich will von den tausend und tausend goldenen, rubinenen, smaragdenen Tierchen und Würmchen gar nichts sagen, die auf Stein, Gras und Halm kletterten, rannten und arbeiteten, weil er von Gold, Rubinen und Smaragden noch nichts sah, außer was der Himmel und die Heide zuweilen zeigte; — aber von anderem muß gesprochen werden. Da war einer seiner Günstlinge, ein schnarrender, purpurflügliger Springer, der dutzendweise vor ihm aufflog und sich wieder hinsetzte, wenn er eben seine Gebiete durchreiste — da waren dessen unzählbare Vettern, die größern und kleinern Heuschrecken, in mißfarbiges Grün gekleidete Heiduken, lustig und rastlos zirpend und schleifend, daß an Sonnentagen ein zitterndes Gesinge längs der ganzen Heide war — dann waren die Schnecken mit und ohne Häuser, braune und gestreifte, gewölbte und platte, und sie zogen silberne Straßen über das Heidegras oder über seinen Filzhut, auf den er sie gerne setzte — dann die Fliegen, summende, singende, piepende, blaue, grüne,



Digitized by Google

glasflüglige — dann die Hummel, die schläfrig vorbeiläutete — die Schmetterlinge, besonders ein kleiner mit himmelblauen Flügeln, auf der Kehrseite silbergrau mit gar anmutigen Aeuglein, dann noch ein kleinerer mit Flügeln wie eitel Abendröte — dann endlich war die Ammer und sang an vielen Stellen; die Goldammer, das Rotkehlchen, die Heidelerche, daß von ihr oft der ganze Himmel voll Kirchenmusik hing; der Distelfink, die Grasmücke, der Kiebitz und andere und wieder andere. Alle ihre Nester lagen in seiner Monarchie und wurden aufgesucht und beschützt. Auch manch rotes Feldmäuschen sah er schlüpfen und schonte sein, wenn es plötzlich stille hielt und ihn mit den glänzenden, erschrockenen Aeuglein ansah. Von Wölfen oder andern gefährlichen Bösewichtern war seit Urzeiten aller seiner Vorfahren keiner erlegt worden, manches eiersaufende Wiesel ausgenommen, das er aber mit Feuer und Schwert verfolgte.

Inmitten all dieser Herrlichkeiten stand er, oder ging, oder sprang, oder saß er — ein herrlicher Sohn der Heide: aus dem tiefbraunen Gesichtchen voll Güte und Klugheit leuchteten in blitzendem, unbewußtem Glanze die pechschwarzen Augen, voll Liebe und Kühnheit, und reichlich zeigend jenes gefahrvolle Element, was ihm geworden und in der Heideeinsamkeit zu sprossen begann, eine dunkle, glutensprühige Phantasie. Um die Stirne war eine Wildnis dunkelbrauner Haare, kunstlos den Winden der Fläche hingegeben. Wenn es mir erlaubt wäre, so würde ich meinen Liebling vergleichen mit jenem Hirtenknaben aus den heiligen Büchern, der auch auf der Heide vor Bethlehem sein Herz fand und seinen Gott und die Träume der künftigen Königsgröße. Aber so ganz arm, wie unser kleiner Freund, war jener Hirtenknabe gewiß nicht; denn des ganzen lieben Tages Länge hatte er nichts als ein tüchtig Stück schwarzen Brotes, wovon er unbegreiflicher Weise seinen blühenden Körper und den noch blühendern Geist nährte, und ein klares, kühles Wasser, das unweit des Roßberges vorquoll, ein Brünnlein füllte und dann flink längs der Heide forteilte, um mit andern Schwestern vereint jenem fernen Moore zuzugehen, dessen wir oben gedachten. Zu guten Zeiten waren auch ein oder zwei Ziegenkäse in der Tasche. Aber ein Nahrungsmittel hatte er in einer Güte und Fülle, wie es der überreichste Städter nicht aufweisen kann, einen ganzen Ozean der heilsamsten Luft um sich und eine Farbe und Gesundheit reifende Lichthülle über sich. Abends, wenn er heimkam, wohin er sehr weit hatte, kochte ihm die Mutter eine Milchsuppe oder einen köstlichen Brei aus Hirse. Sein Kleid war ein halbgebleichtes Linnen. Weiter hatte er noch einen breiten Filzhut, den er aber selten auftat, sondern meistens in seinem Schlosse an einen Holznagel hing, den er in die Felsenritze geschlagen hatte.

Dennoch war er stets lustig und wußte sich oft nicht zu halten vor Frohsinn. Von seinem Königssitze aus herrschte er über die Heide. Teils durchzog er sie weit und breit, teils saß er hoch oben auf der Platte oder Rednerbühne, und so weit das Auge gehen konnte, so weit ging die Phantasie mit, oder sie ging noch weiter und überspann die ganze Fernsicht mit einem Fadennetze von Gedanken und Einbildungen, und je länger er saß, desto dichter kamen sie, sodaß er oft am Ende selbst ohnmächtig unter dem Netze steckte. Furcht der Einsamkeit kannte er nicht; ja, wenn recht weit und breit kein menschliches Wesen zu erspähen war, und nichts als die heiße Mittagsluft längs der ganzen Heide zitterte, dann kam erst recht das ganze Gewimmel seiner innern Gestalten daher und bevölkerte die Heide.



Digitized by Google

Nicht selten stieg er dann auf die Steinplatte und hielt sofort eine Predigt und Rede — unten standen die Könige und Richter und das Volk und die Heerführer und Kinder und Kindeskinder, zahlreich wie der Sand am Meere; er predigte Buße und Bekehrung — und alle lauschten auf ihn; er beschrieb ihnen das gelobte Land, verhieß, daß sie Heldentaten tun würden, und wünschte zuletzt nichts sehnlicher, als daß er auch noch ein Wunder zu wirken vermöchte. Da stieg er hernieder und führte sie an, in die fernsten und entlegensten Teile der Heide, wohin er wohl eine Viertelstunde zu gehen hatte — zeigte ihnen nun das ganze Land der Väter und nahm es ein mit der Schärfe des Schwertes. Dann wurde es unter die Stämme ausgeteilt und jedem das seinige zur Verteidigung angewiesen.

Oder er baute Babylon, eine furchtbare und weitläufige Stadt — er baute sie aus den kleinen Steinen des Roßberges und verkündete den Heuschrecken und Käfern, daß hier ein gewaltiges Reich entstehe, das niemand überwinden kann als Cyrus, der morgen oder übermorgen kommen werde, den gottlosen König Balsazar zu züchtigen, wie es ja Daniel längst vorhergesagt hat.

Oder er grub den Jordan ab, d. i. den Bach, der von der Quelle floß, und leitete ihn anderer Wege — oder er tat das alles nicht, sondern entschlief auf der offenen Fläche und ließ über sich einen bunten Teppich der Träume weben. Die Sonne sah ihn an und lockte auf die schlummernden Wangen eine Röte, so schön und so gesund, wie an gezeitigten Aepfeln, oder so reif und kräftig, wie an der Lichtseite vollkörniger Haselnüsse, und wenn sie endlich gar die hellen, großen Tropfen auf seine Stirne gezogen hatten, dann erbarmte ihr der Knabe und sie weckte ihn mit einem heißen Kusse.

So lebte er nun manchen Tag und manches Jahr auf der Heide und wurde größer und stärker, und in das Herz kamen tiefere, dunklere und stillere Gewalten, und es ward ihm wehe und sehnsüchtig — und er wußte nicht, wie ihm geschah. Seine Erziehung hatte er vollendet, und was die Heide geben konnte, das hatte sie gegeben; der reife Geist schmachtete nun nach seinem Brote, dem *Wissen*, und das Herz nach seinem Weine, der *Liebe*. Sein Auge ging über die fernen Duftstreifen des Moores und noch weiter hinaus; als müsse dort draußen etwas sein, was ihm fehle, und als müsse er eines Tages seine Lenden gürten, den Stab nehmen und weit, weit von seiner Herde gehen.

Die Wiese, die Blumen, das Feld und seine Aehren, der Wald und seine unschuldigen Tierchen sind die ersten und natürlichsten Gespielen und Erzieher des Kinderherzens. Ueberlaß den kleinen Engel nur seinem eigenen, innern Gotte und halte bloß die Dämonen ferne, und er wird sich wunderbar erziehen und vorbereiten. Dann, wenn das fruchtbare Herz hungert nach Wissen und Gefühlen, dann schließ ihm die Größe der Welt, des Menschen und Gottes auf.

Und somit laßt uns Abschied nehmen von dem Knaben auf der Heide.

[Der Knabe geht dann weg, nach vielen Jahren erst kommt er als gereifter Mann zu seinen Eltern wieder. Er hat studiert und ist weit gereist, schweigt aber über seine Erlebnisse draußen und baut sich in dieser selbstgewählten Weltabgeschiedenheit ein Haus. So finden wir ihn in dem nun folgenden Stücke wieder.]

Wohl kam Pfingsten näher und näher, aber zu der Schwüle, die unbekannt und unsichtbar über des Jünglings Herzen hing, gesellte sich



Digitized by Google

noch eine andere über dem ganzen Dorfe drohend, ein Gespenst, das mit unhörbaren Schritten nahte; — nämlich jener glänzende Himmel, zu dem Felix sein inbrünstiges Auge erhoben, als er jene schwere Bitte abgesandt hatte, jener glänzende Himmel, zu dem er vielleicht damals ganz allein emporgeblickt, war seit der Zeit wochenlang ein glänzender geblieben, und wohl hundert Augen schauten nun zu ihm ängstlich auf. Felix, in seiner Erwartung befangen, hatte es nicht bemerkt; aber eines Nachmittags, da er gerade von der Heide dem Dorfe zuging, fiel ihm auf, wie denn heuer gar so schönes Wetter sei; denn eben stand über der verwelkenden Heide eine jener prächtigen Erscheinungen, die er wohl öfters, auch in morgenländischen Wüsten, aber nie so schön gesehen, nämlich das Wasserziehen der Sonne: — aus der ungeheuren Himmelsglocke, die über der Heide lag, wimmelnd von glänzenden Wolken, schossen an verschiedenen Stellen majestätische Ströme des Lichtes, und auseinanderfahrende Straßen am Himmelszelte bildend, schnitten sie von der gedehnten Heide blendend goldne Bilder heraus, während das ferne Moor in einem schwachen, milchigten Höhenrauche verschwamm.

So war es dieser Tage oft gewesen, und der heutige schloß sich wie seine Vorgänger; nämlich zu abends war der Himmel gefegt und zeigte eine blanke, hochgelb schimmernde Kuppel.

Felix ging zu der Schwester, und als er spät abends in sein Haus zurückkehrte, bemerkte er auch, wie man im Dorfe geklagt, daß die Halme des Kornes so dünne standen, so zart, die wolligen Aehren pfeilrecht emporstreckend wie ohnmächtige Lanzen.

Am andern Tage war es schön, und immer schönere Tage kamen und schönere.

Alles und jedes Gefühl verstummte endlich vor der furchtbaren Angst, die täglich in den Herzen der Menschen stieg. Nun waren auch gar keine Wolken mehr am Himmel, sondern ewig blau und ewig mild lächelte er nieder auf die verzweifelnden Menschen. Auch eine andere Erscheinung sah man jetzt oft auf der Heide, die sich wohl früher auch mochte ereignet haben, jedoch von niemand beachtet; aber jetzt, wo viele tausend und tausend Blicke täglich nach dem Himmel gingen, wurde sie als unglückweissagender Spuk betrachtet: nämlich ein Waldes- und Höhenzug, jenseits der Heide gelegen und von ihr aus durchaus nicht sichtbar, stand nun öfters sehr deutlich am Himmel, daß ihn nicht nur alles sah, sondern daß man sich die einzelnen Rücken und Gipfel zu nennen und zu zeigen vermochte — und wenn es im Dorfe hieß, es sei wieder zu sehen, so ging alles hinaus und sah es an, und es blieb manchmal stundenlang stehen, bis es schwankte, sich in Längen- und Breitenstreifen zog, sich zerstückte und mit eins verschwand.

Die Heidelerche war verstummt; aber dafür tönte den ganzen Tag und auch in den warmen, taulosen Nächten das ewige, einsame Zirpen und Wetzen der Heuschrecken über die Heide und der Angstschrei des Kiebitz. Das flinke Wässerlein ging nur mehr wie ein dünner Seidenfaden über die graue Fläche, und das Korn und die Gerste im Dorfe standen fahlgrün und wesenlos in die Luft und erzählten bei dem Hauche derselben mit leichtfertigem Rauschen ihre innere Leere. Die Baumfrüchte lagen klein und mißreif auf der Erde, die Blätter waren staubig, und von Blümlein war nichts mehr auf dem Rasen, der sich selber wie rauschend Papier zwischen den Feldern hinzog.



Digitized by Google

Es war die äußerste Zeit. Man flehte mit Inbrunst zu dem verschlossenen Gewölbe des Himmels. Wohl stand wieder mancher Wolkenberg tagelang am südlichen Himmel, und nie noch wurde ein so stoffloses Ding wie eine Wolke von so vielen Augen angeschaut, so sehnsüchtig angeschaut, als hier — aber wenn es Abend wurde, erglühte der Wolkenberg purpurig schön, zerging, löste sich in lauter wunderschöne zerstreute Rosen am Firmamente auf und verschwand — und die Millionen freundlicher Sterne besetzten den Himmel.

So war der Freitag vor Pfingsten gekommen; die weiche, blaue Luft war ein blanker Felsen geworden. Vater Niklas war nachmittags über die Heide gekommen, das Bächlein war nun auch versiegt, das Gras bis auf eine Decke von schalgrauem Filze verschwunden, nicht Futter gebend für ein einzig Kaninchen; nur der unverwüstliche und unverderbliche Heidesohn, der mißhandelte und verachtete Strauch, der Wacholder, stand mit eiserner Ausdauer da, der einzige, lebhafte Feldbusch, das grüne Banner der Hoffnung; denn er bot freiwillig gerade heuer eine solche Fülle der größten, blauen Beeren, so überschwänglich, wie sich keines Heidebewohners Gedächtnis entsinnen konnte. — Eine plötzliche Hoffnung ging in Niklas' Haupte auf und er dachte als Richter mit den Aeltesten des Dorfes darüber zu raten, wenn es nicht morgen oder übermorgen sich änderte. Er ging weit und breit und betrachtete die Ernte, die keiner gesäet und auf die keiner gedacht, und er fand sie immer ergiebiger und reicher, sich weiß Gott in welche Ferne erstreckend — aber da fielen ihm die armen tausend Tiere ein, die dadurch werden in Notstand versetzt sein, wenn man die Beeren sammle: allein er dachte, Gott der Herr wird ihnen schon eingeben, wohin der Krammetsvogel fliegen, das Reh laufen müsse, um andere Nahrung zu finden.

Da er heimwärts in die Felder kam, nahm er eine Scholle und zerdrückte sie; aber sie ging unter seinen Händen wie Kreide auseinander — und das Getreide, vor der Zeit Greis, fing schon an, sich zu einer tauben Ernte zu bleichen. Wohl standen Wolken am Himmel, die in langen, milchweißen Streifen tausendfaserig und verwaschen die Bläue durchstreiften, sonst immer Vorboten des Regens; aber er traute ihnen nicht, weil sie schon drei Tage da waren und immer wieder verschwanden, als würden sie eingesogen von der unersättlichen Bläue. Auch manch anderer Hausvater ging händeringend zwischen den Feldern, und als es Abend geworden und selbst zerstückte Gewitter um den Rand des Horizontes standen und sich gegenseitig Blitze zusandten — sah ein von der Stadt heimfahrender Bauer selbst die halbgestorbene Großmutter mitten im Felde knien und mit emporgehobenen Händen beten, als sei sie durch die allgemeine Not zu Bewußtsein und Kraft gelangt. und als sei sie die Person im Dorfe, deren Wort vor allen Geltung haben müsse im Jenseits.

Die Wolken wurden dichter, aber blitzten nur und regneten nicht.

Wie Vater Niklas zwischen die Zäune bog, begegnete er seinem Sohne, und siehe, dieser ging mit traurigem Angesicht einher, mit weit traurigerem als jeder andere im Dorfe.

„Guten Abend, Felix," sagte der Vater zu ihm, „gibst du denn die Hoffnung ganz auf?"

„Welche Hoffnung, Vater?"

„Gibt es denn eine andere als die Ernte?"



Digitized by Google

„Ja, Vater, es gibt eine andere; — die der Ernte wird in Erfüllung gehen, die andere nicht. Ich will es Euch sagen, ich selber habe etwas für Euch und das Dorf getan. Ich habe zu den Obrigkeiten der fernen Hauptstadt geschrieben und ihnen den Stand der Dinge gemeldet; ich habe Freunde dort und manche haben mich lieb gehabt — sie werden euch helfen, daß ihr keinen Hauch von Not empfinden sollet, und auch ich werde so viel helfen, als in meiner Kraft ist. Aber tröstet Euch und tröstet das Dorf: alle Hilfe von Menschen werdet Ihr nicht brauchen; ich habe den Himmel und seine Zeichen auf meinen Wanderungen kennen gelernt, und er zeigt, daß es morgen regnen werde. — Gott macht ja immer alles, alles gut, und es wird auch dort gut sein, wo er Schmerz und Entsagung sendet."

„Möge dein Wort in Erfüllung gehen, Sohn, daß wir zusammen glückliche Festtage feiern."

„Amen," sagte der Sohn, „ich begleite Euch zur Mutter; wir wollen glückliche Festtage feiern."

Pfingstsamstagsmorgen war angebrochen und der ganze Himmel hing voll Wolken; aber noch war kein Tropfen gefallen. So ist der Mensch. Gestern gab jeder die Hoffnung der Ernte auf, und heute glaubte jeder, mit einigen Tropfen wäre ihr geholfen. Die Weiber und Mägde standen auf dem Dorfplatze und hatten Fässer und Geschirr hergebracht, um, wenn es regne und der Dorfbach sich fülle, doch auch heuer wie sonst ihre Festtagsreinigungen vornehmen zu können und feierliche Pfingsten zu halten. Aber es wurde Nachmittag, und noch kein Tropfen war gefallen, die Wolken wurden zwar nicht dünner — aber es kam auch Abend, und kein Tropfen war gefallen.

Spät nachts war der Bote zurückgekommen, den Felix in die Stadt zur Post gesendet, und brachte einen Brief für ihn. Er lohnte den Boten, trat, als er allein war, vor die Lampe seines Tisches und entsiegelte die wohlbekannte Handschrift:

„Es macht mir vielen Kummer, in der Tat, *schweren* Kummer, daß ich Ihre Bitte abschlagen muß. Ihre selbstgewählte Stellung in der Welt macht es unmöglich, zu willfahren; meine Tochter sieht ein, daß so nichts sein kann, und hat nachgegeben. Sie wird den Sommer und Winter in Italien zubringen, um sich zu erholen, und sendet Ihnen durch mich die besten Grüße. Sonst Ihr treuer, ewiger Freund."

Der Mann, als er gelesen, trat mit schneebleichem Angesicht und mit zuckenden Lippen von dem Tische weg — an den Wimpern zitterten Tränen vor. Er ging ein paarmal auf und ab, legte endlich das erhaltene Schreiben langsam auf den Tisch, schritt mit dem Lichte gegen einen Schrein, nahm ein Päckchen Briefe heraus, legte sie schön zusammen, umwickelte sie mit einem feinen Umschlage und siegelte sie zu — dann legte er sie wieder in den Schrein.

„Es ist geschehen," sagte er atmend und trat ans Fenster, sein Auge an den dicken, finstern Nachthimmel legend. Unten stand ein verwelkter Garten — die Heide schlummerte — und auch das entfernte Dorf lag in hoffnungsvollen Träumen.

Es war eine lange, lange Stille.

„Meine selbstgewählte Stellung," sagte er endlich, sich emporrichtend, und im tiefen, tiefen Schmerze war es wie eine zuckende Seligkeit, die ihn lohnte. Dann löschte er das Licht aus und ging zu Bette.



Digitized by Google

Des andern Morgens, als sich die Augen aller Menschen öffneten, war der ganze Heidehimmel grau, und ein dichter, sanfter Landregen träufelte nieder.

Alles, alles war nun gelöst; die freudigen Festgruppen der Kirchgänger rüsteten sich und ließen gern das köstliche Naß durch ihre Kleider sinken, um nur zum Tempel Gottes zu gehen und zu danken — auch Felix ließ es durch seine Kleider sinken, ging mit und dankte mit, und keiner wußte, was seine sanften, ruhigen Augen bargen. (Aus dem „Heidedorf".)

## Im Hochwald

Der alte Gregor hatte seine Freude an dem Mute der beiden Schwestern; er begann sie von Tag zu Tag lieber zu gewinnen, und wie sich ihre Herzen, wie zwei Sterne des Waldhimmels, immer lieber und freundlicher gegen ihn neigten, so ging auch das seine in diesen sanften Strahlen immer mehr und mehr auf — bis es dastand, großartig schön, wie das eines Jünglings, ruhend in einer Dichtungs- und Phantasiefülle, üppig wuchernd, schimmernd, wie jene Tropenwildnisse, aber ebenso unbewußt, so ungepflegt, so naturroh und so unheimlich wie sie. Seinen ganzen Lebenslauf, seine ganze Seele hatte er dem Walde nachgedichtet und paßte umgekehrt auch wieder so zu ihm, daß man sich ihn auf einem andern Schauplatze gar nicht denken konnte. Daher dichtete er auch seinen Schutzbefohlenen sich und ihre Einöde in solch wunderlicher, zauberhafter Art und Gestalt vor, daß sie auch ihnen zu reden begann, und sie sich immer wie inmitten eines Märchens zu schweben schienen.

Aber vielmehr *sie* waren ein Märchen für die ringsum staunende Wildnis. Wenn sie zum Beispiel an dem See saßen, lange, weiße Streifen als flatternde Spiegel ihrer Gewänder in ihn sendend, der gleichsam sein Wasser herandrängte, um ihr Nachbild aufzufassen, so glichen sie eher zwei zart gedichteten Wesen aus einer nordischen Runensage, als menschlichen Bewohnern dieses Ortes — oder wenn sie an heißen Nachmittagen zwischen den Stämmen wandelten, angeschaut von den langstieligen Schattenblumen des Waldes, leise umsummt von seltsamen Fliegen und Bienen, umwallt von den stummen Harzdüften der Fichten, jetzt eine Beere pflückend, jetzt auf einen fernen Waldruf horchend, jetzt vor einem sonnigen Steine stehen bleibend, auf dem ein fremder Falter saß und seine Flügel breitete, so hätte er sie für Elfen der Einöde gehalten, um so mehr, wenn er die Geister- und Zaubergeschichten gewußt hätte, die ihnen Gregor von manchen Stellen des Waldes erzählte, wodurch vor ihrer Phantasie er, sie und die Umgebung in ein Gewirr von Zauberfäden geriet — oder wenn sie in der bereits milder werdenden Herbstsonne auf ihrer Wiese am Rande des Gerölles saßen. auf irgend einem grauen Felsblocke ausruhend, Johanna das kinderlockige Haupt auf den Schoß ihrer Schwester gelegt, und diese mit klarem, liebreichem Mutterauge übergeneigt, in einem Gespräche des sichersten Vertrauens versunken — und wenn dem Siegel des Mundes das Herz nachfloß, und sie schweigend saßen, die schönen Hände ineinandergelegt wie zwei Liebende, bewußtvoll ruhend in der grenzenlosen Neigung des andern, und wenn Johanna meinte, nichts auf Erden sei so schön als ihre Schwester, und Klarissa, nichts sei so schuldlos als Johanna; so ist es, als schweige die prangende Wüste um sie aus Ehrfurcht, und die tausend kleinen Glimmer-



Digitized by Google

täfelchen der Steinwand glänzen und blitzen nur so emsig, um einen Sternenbogen um die geliebten Häupter zu spannen.

Oder noch märchenhafter war es, wenn eine schöne Vollmondnacht über dem ungeheuern, dunklen Schlummerkissen des Waldes stand und leise, daß nichts erwache, die weißen Traumkörner ihres Lichtes darauf niederfallen ließ, und nun Klarissas Harfe plötzlich ertönte — man wußte nicht, woher, denn das lichtgraue Haus lag auf diesen großen Massen nur wie ein silberner Punkt — und wenn die leichten, einzelnen Töne wie ein süßer Pulsschlag durch die schlafende Mitternachtluft gingen, die weithin glänzend, elektrisch, unbeweglich auf den weiten, schwarzen Forsten lag: so war es nicht anders, als ging sachte ein neues Fühlen durch den ganzen Wald, und die Töne waren, als rühre er hier und da ein klingend Glied — das Reh trat heraus, die schlummernden Vögel nickten auf ihren Zweigen und träumten von neuen Himmelsmelodien, die sie morgen nicht werden singen können — und das Echo versuchte sogleich das goldne Rätsel nachzulallen. — — Und als die Harfe längst schwieg, das schöne Haupt schon auf seinen Kissen ruhte — — horchte noch die Nacht; der senkrecht stehende Vollmond hing lange Strahlen in die Fichtenzweige und säumte das Wasser mit stummen Blitzen — indessen ging die Wucht und Wölbung der Erde, unempfunden und ungehört von ihren Bewohnern, stürmend dem Osten zu — der Mond wurde gegen Westen geschleudert, die alten Sterne mit, neue zogen im Osten auf — — — und so immer fort, bis endlich mitten unter ihnen am Waldrande ein blasser, milchiger Lichtstreifen aufblühte — ein frisches Lüftchen an die Wipfel stieß — und der erste Morgenschrei aus der Kehle eines Vogels drang! — — — (Aus dem „Hochwald".)

## Der vereiſete Wald

[Der Erzählende ist ein Landarzt im Gebirgsdorfe, Thomas ist sein Knecht.]

Da wir in der Dubs hinüberfuhren, an der oberen Stelle, wo links das Gehänge ist, und an der Schneide der lange Wald hingeht, sahen wir den Wald nicht mehr schwarz, sondern er war gleichsam bereift, wie im Winter, wenn der Schnee in die Nadeln gestreut ist und lange Kälte herrscht; aber der Reif war heute nicht so weiß wie Zucker, dergleichen er sonst ähnlich zu sein pflegt, sondern es war das dumpfe Glänzen und das gleichmäßige Schimmern an allen Orten, wenn es bei trübem Himmel überall naß ist; aber heute war es nicht von der Nässe, sondern von dem unendlichen Eise, das in den Aesten hing. Wir konnten, wenn wir etwas aufwärts und daher langsamer fuhren, das Knistern der brechenden Zweige sogar bis zu uns herab hören, und der Wald erschien, als sei er lebendig geworden. Das blasse Leuchten des Eises auf allen Hügeln des Schnees war rings um uns herum, das Grau des Himmels war beinahe sehr licht, und der Regen dauerte stille fort, gleichmäßig fein und gleichmäßig dicht.

Wir hatten in den letzten Häusern der Dubs etwas zu tun, ich machte die Gänge, da die Orte nicht weit auseinanderlagen, zu Fuße, und der Fuchs wurde in den Stall getan, nachdem er wieder von dem Eise, das an ihm rasselte, befreit worden war. Der Schlitten und die Kleider des Thomas mußten ebenfalls ausgelöst werden; die meinigen aber, nämlich der Mantel und die Filzkappe, wurden nur von dem, was bei oberflächlichem Klopfen und Rütteln herabhing, erleichtert, das andere aber daran gelassen,



Digitized by Google

da ich doch wieder damit in dem Regen herumgehen mußte und neue Lasten auf mich lud. Ich hatte mehr Kranke, als sie sonst in dieser Jahreszeit zu sein pflegen. Sie waren aber alle ziemlich in der Nähe beisammen, und ich ging von dem einen zu dem andern. An den Zäunen, an den Strunken von Obstbäumen und an den Rändern der Dächer hing unsägliches Eis. An mehreren Planken waren die Zwischenräume verquollen, als wäre das Ganze in eine Menge eines zähen Stoffes eingehüllt worden, der dann erstarrte. Mancher Busch sah aus wie viele ineinander gewundene Kerzen oder wie lichte, wässerig glänzende Korallen.

Ich hatte dieses Ding nie so gesehen wie heute.

Die Leute schlugen manche der bis ins Unglaubliche herabgewachsenen Zapfen von den Dächern, weil sie sonst, wenn sie gar groß geworden waren, im Herabbrechen Stücke der Schindeln oder Rinnen mit sich auf die Erde nahmen. Da ich in der Dubs herumging, wo mehrere Häuser um den schönen Platz herumstehen, den sie bilden, sah ich, wie zwei Mägde das Wasser, welches im Tragen hin und her geschwemmt haben würde, in einem Schlitten nach Hause zogen. Zu dem Brunnen, der in der Mitte des Platzes steht und um dessen Holzgeschlacht herum schon im Winter der Schnee einen Berg gebildet hatte, mußten sie sich mit der Axt Stufen hineinhauen. Sonst gingen die Leute gar nicht aus den Häusern, und wo man doch einen sah, duckte er oben mit dem Haupte vor dem Regen in sein Gewand und unten griff er mit den Füßen vorsichtig vorwärts, um in der unsäglichen Glätte nicht zu fallen.

Wir mußten wieder fort. Wir fuhren mit dem Fuchs, den wir wieder hatten scharf machen lassen, durch die ebenen Felder hinüber gegen das Eckstück, welches die Siller am höherstehenden Walde einfaßt und wo mehrere Holzhäuser stehen. Wir hörten, da wir über die Felder fuhren, einen dumpfen Fall, wußten aber nicht recht, was es war. Auf dem Raine sahen wir einen Weidenbaum gleißend stehen, und seine zähen, silbernen Aeste gingen herab wie mit einem Kamme niedergekämmt. Den Waldring, dem wir entgegenfuhren, sahen wir bereift, aber er warf glänzende Funken und stand wie geglättete Metallstellen von dem lichten, ruhigen, matten Grau des Himmels ab.

Von den Holzhäusern mußten wir wieder zurück über die Felder, aber schief auf dem Wege gegen das Eidun. Die Hufe unseres Pferdes hallten auf der Decke wie starke Steine, die gegen Metallschilde geworfen werden. Wir aßen bei dem Wirte etwas, weil wir zu spät nach Hause gekommen sein würden, dann, nachdem wir den Schlitten, das Pferd und unsere Kleider wieder frei gemacht hatten, fuhren wir wieder ab, auf dem Wege, der nach meinem Hause führte. Ich hatte nur noch in den letzten Eidunhäusern etwas zu tun, und dann konnten wir auf dem Wege hinüberfahren, wo im Sommer die Eidunwiesen sind, im Winter aber alle die fahren und gehen, die im Waldhange und oberen Hage Geschäfte haben. Von da konnten wir gegen den Fahrweg einlenken, der durch den Taugrund und nach Hause führt. Da wir uns auf den Wiesen befanden, über deren Ebene wir jetzt freilich klafterhoch erhoben fuhren, hörten wir wieder denselben dumpfen Fall, wie heute schon einmal, aber wir erkannten ihn wieder nicht und wußten auch nicht einmal ganz genau, woher wir ihn gehört hatten. Wir waren sehr froh, einmal nach Hause zu kommen; denn der Regen und das Feuchte, das in unserm ganzen Körper steckte, tat uns recht unwohl, auch



Digitized by Google

war die Glätte unangenehm, die allenthalten unnatürlich über Flur und Feld gebreitet war und den Fuß, wenn man ausstieg, zwang, recht vorsichtig auf die Erde zu greifen, woher man, wenn man auch nicht gar viel und gar weit ging, unglaublich ermüdet wurde.

Da wir endlich gegen den Taugrund kamen und der Wald, der von der Höhe herabzieht, anfing, gegen unsern Weg herüberzulangen, hörten wir plötzlich in dem Schwarzholze, das auf dem schön emporragenden Felsen steht, ein Geräusch, das sehr seltsam war und das keiner von uns je vernommen hatte — es war, als ob viele Tausende oder gar Millionen von Glasstangen durcheinander rasselten und in diesem Gewirre fort in die Entfernung zögen. Das Schwarzholz war doch zu weit zu unserer Rechten entfernt, als daß wir den Schall recht klar hätten erkennen können, und in der Stille, die in dem Himmel und auf der Gegend war, ist er uns recht sonderbar erschienen. Wir fuhren noch eine Strecke fort, ehe wir den Fuchs aufhalten konnten, der im Nachhauserennen begriffen war und auch schon trachten mochte, aus diesem Tage in den Stall zu kommen. Wir hielten endlich und hörten in den Lüften gleichsam ein unbestimmtes Rauschen, sonst aber nichts. Das Rauschen hatte jedoch keine Aehnlichkeit mit dem fernen Getöse, das wir eben durch die Hufschläge unseres Pferdes hindurch gehört hatten. Wir fuhren wieder fort und näherten uns dem Walde des Taugrundes immer mehr und sahen endlich schon die dunkle Oeffnung, wo der Weg in das Gehölze hineingeht. Wenn es auch noch früh am Nachmittage war, wenn auch der graue Himmel so licht schien, daß es war, als müßte man den Schimmer der Sonne durchsinken sehen, so war es doch ein Winternachmittag, und es war so trübe, daß sich schon die weißen Gefilde vor uns zu entfärben begannen und in dem Holze Dämmerung zu herrschen schien. Es mußte aber doch nur scheinbar sein, indem der Glanz des Schnees gegen das Dunkel der hintereinander stehenden Stämme abstach.

Als wir an die Stelle kamen, wo wir unter die Wölbung des Waldes hineinfahren sollten, blieb der Thomas stehen. Wir sahen vor uns eine sehr schlanke Fichte zu einem Reife gekrümmt stehen und einen Bogen über unsere Straße bildend, wie man sie einziehenden Kaisern zu machen pflegt. Es war unsäglich, welche Pracht und Last des Eises von den Bäumen hing. Wie Leuchter, von denen unzählige umgekehrte Kerzen in unerhörten Größen ragten, standen die Nadelbäume. Die Kerzen schimmerten alle von Silber, die Leuchter waren selber silbern und standen nicht überall gerade, sondern manche waren nach verschiedenen Richtungen geneigt. Das Rauschen, welches wir früher in den Lüften gehört hatten, war uns jetzt bekannt; es war nicht in den Lüften; jetzt war es bei uns. In der ganzen Tiefe des Waldes herrschte es ununterbrochen fort, wie die Zweige und Aeste krachten und auf die Erde fielen. Es war um so fürchterlicher, da alles unbeweglich stand; von dem ganzen Geglitzer und Geglänze rührte sich kein Zweig und keine Nadel, außer wenn man nach einer Weile wieder auf einen gebogenen Baum sah, daß er von den ziehenden Zapfen niederer stand. Wir harrten und schauten hin, man weiß nicht, war es Bewunderung oder war es Furcht, in das Ding hineinzufahren. Unser Pferd mochte die Empfindungen in einer Aehnlichkeit teilen, denn das arme Tier schob, die Füße sachte anziehend, den Schlitten in mehreren Rucken etwas zurück.

Wie wir noch dastanden und schauten — wir hatten noch kein Wort geredet —, hörten wir wieder den Fall, den wir heute schon zweimal



Digitized by Google

vernommen hatten. Jetzt war er uns aber völlig bekannt. Ein helles Krachen, gleichsam wie ein Schrei, ging vorher, dann folgte ein kurzes Wehen, Sausen oder Streifen, und dann der dumpfe, dröhnende Fall, mit dem ein mächtiger Stamm auf der Erde lag. Der Knall ging wie ein Brausen durch den Wald und durch die Dichte der dämpfenden Zweige; es war auch noch ein Klingeln und Geschimmer, als ob unendliches Glas durcheinander geschoben und gerüttelt würde — dann war es wieder wie vorher, die Stämme standen und ragten durcheinander, nichts regte sich, und das stillstehende Rauschen dauerte fort. Es war merkwürdig, wenn ganz in unserer Nähe ein Ast oder Zweig oder ein Stück Eis fiel; man sah nicht, woher es kam, man sah nur schnell das Herniederblitzen, hörte etwa das Aufschlagen, hatte nicht das Emporschnellen des verlassenen und erleichterten Zweiges gesehen, und das Starren, wie früher, dauerte fort.

Es wurde uns begreiflich, daß wir in den Wald nicht hineinfahren konnten. Es mochte irgendwo schon über den Weg ein Baum mit all seinem Geäste liegen, über den wir nicht hinüber könnten, und der nicht zu umgehen war, weil die Bäume dicht stehen, ihre Nadeln vermischen, und der Schnee bis an das Geäste und Geflechte des Niedersatzes ragte. Wenn wir dann umkehrten und auf dem Wege, auf dem wir gekommen waren, zurück wollten, und da sich etwa auch unterdessen ein Baum herübergelegt hätte, so wären wir mitten darinnen gewesen. Der Regen dauerte unablässig fort, wir selber waren schon wieder eingehüllt, daß wir uns nicht regen konnten, ohne die Decke zu zerbrechen, der Schlitten war schwerfällig und verglast, und der Fuchs trug seine Lasten — wenn irgend etwas in den Bäumen um eine Unze an Gewicht gewann, so mochte es fallen, ja die Stämme selber mochten brechen, die Spitzen der Zapfen, wie Keile, mochten niederfahren, wir sahen ohnedem auf unserm Wege, der vor uns lag, viele zerstreut, und während wir standen, waren in der Ferne wieder dumpfe Schläge zu vernehmen gewesen. Wie wir umschauten, woher wir gekommen, war auf den Feldern und in der Gegend kein Mensch und kein lebendiges Wesen zu sehen. Nur ich mit dem Thomas und mit dem Fuchse waren allein in der freien Natur. (Aus der „Mappe meines Urgroßvaters".)

## Abdias

Es gibt Menschen, auf welche eine solche Reihe Ungemach aus heiterm Himmel fällt, daß sie endlich dastehen und das hagelnde Gewitter über sich ergehen lassen: so wie es auch andere gibt, die das Glück mit solchem ausgesuchten Eigensinne heimsucht, daß es scheint, als kehrten sich in einem gegebenen Falle die Naturgesetze um, damit es nur zu ihrem Heile ausschlage.

Auf diesem Wege sind die Alten zu dem Begriffe des Fatums gekommen, wir zu dem milderen des Schicksals.

Aber es liegt auch wirklich etwas Schauderndes in der gelassenen Unschuld, womit die Naturgesetze wirken, daß uns ist, als lange ein unsichtbarer Arm aus der Wolke und tue vor unsern Augen das Unbegreifliche. Denn heute kommt mit derselben holden Miene Segen, und morgen geschieht das Entsetzliche. Und ist beides aus, dann ist in der Natur die Unbefangenheit wie früher.

Dort, zum Beispiele, wallt ein Strom in schönem Silberspiegel, es fällt ein Knabe hinein, das Wasser kräuselt sich lieblich um seine Locken,



Digitized by Google

er versinkt — und wieder nach einem Weilchen wallt der Silberspiegel wie vorher. — — Dort reitet der Beduine zwischen der dunklen Wolke seines Himmels und dem gelben Sande seiner Wüste: da springt ein leichter glänzender Funke auf sein Haupt, er fühlt durch seine Nerven ein unbekanntes Rieseln, hört noch trunken den Wolkendonner in seine Ohren und dann auf ewig nichts mehr.

Dieses war den Alten Fatum, furchtbar letzter, starrer Grund des Geschehenden, über den man nicht hinaussieht und jenseits dessen auch nichts mehr ist, sodaß ihm selber die Götter unterworfen sind: uns ist es Schicksal, also ein von einer höhern Macht Gesendetes, das wir empfangen sollen. Der Starke unterwirft sich auch ergeben, der Schwache stürmt mit Klagen dawider, und der Gemeine staunt dumpf, wenn das Ungeheure geschieht, oder er wird wahnwitzig und begeht Frevel.

Aber eigentlich mag es weder ein Fatum geben, als letzte Unvernunft des Seins, noch auch wird das einzelne auf uns gesendet; sondern eine heitere Blumenkette hängt durch die Unendlichkeit des Alls und sendet ihren Schimmer in die Herzen — die Kette der Ursachen und Wirkungen — und in das Haupt des Menschen ward die schönste dieser Blumen geworfen, die Vernunft, das Auge der Seele, die Kette daran anzuknüpfen, um an ihr Blume um Blume, Glied um Glied hinab zu zählen bis zuletzt zu jener Hand, in der das Ende ruht. Und haben wir dereinstens recht gezählt und können wir die Zählung überschauen: dann wird für uns kein Zufall mehr erscheinen, sondern Folgen, kein Unglück mehr, sondern nur Verschulden; denn die Lücken, die jetzt sind, erzeugen das Unerwartete, und der Mißbrauch das Unglückselige. Wohl zählt nun das menschliche Geschlecht schon aus einem Jahrtausend in das andere, aber von der großen Kette der Blumen sind nur erst einzelne Blätter aufgedeckt, noch fließt das Geschehen wie ein heiliges Rätsel an uns vorbei, noch zieht der Schmerz im Menschenherzen aus und ein — — ob er aber nicht zuletzt selber eine Blume in jener Kette ist? Wer kann das ergründen? Wenn dann einer sagt, warum denn die Kette so groß ist, daß wir in Jahrtausenden erst einige Blätter aufgedeckt haben, die da duften, so antworten wir: So unermeßlich ist der Vorrat darum, damit ein jedes der kommenden Geschlechter etwas finden könne — das kleine Aufgefundene ist schon ein großer, herrlicher Reichtum, und immer größer, immer herrlicher wird der Reichtum, je mehr da kommen, welche leben und enthüllen, und was noch erst die Woge aller Zukunft birgt, davon können wir wohl kaum das Tausendstel des Tausendstels ahnen. — — Wir wollen nicht weiter grübeln, wie es sei in diesen Dingen, sondern schlechthin von einem Manne erzählen, an dem sich manches davon darstellte und von dem es ungewiß ist, ob sein Schicksal ein seltsameres Ding sei oder sein Herz. Auf jeden Fall wird man durch Lebenswege, wie der seine, zur Frage angeregt: „Warum nun dieses?“ und man wird in ein düsteres Grübeln hineingelockt über Vorsicht, Schicksal und letzten Grund aller Dinge.

Es ist der Jude Abdias, von dem ich erzählen will.

Wer vielleicht von ihm gehört hat oder wer etwa gar noch die neunzigjährige gebückte Gestalt einst vor dem weißen Häuschen hat sitzen gesehen, sende ihm kein bitteres Gefühl nach — weder Fluch noch Segen, er hat beides in seinem Leben reichlich geerntet — sondern er halte sich in diesen Zeilen noch einmal sein Bild vor die Augen. Und auch derjenige,



Digitized by Google

der nie etwas von diesem Manne gehört hat, folge uns, wenn es ihm gefällt, bis zu Ende, da wir sein Wesen einfach aufzustellen versucht haben, und dann urteile er über den Juden Abdias, wie es ihm sein Herz nur immer eingibt.

Tief in den Wüsten innerhalb des Atlasses steht eine alte, aus der Geschichte verlorene Römerstadt. Sie ist nach und nach zusammengefallen, hat seit Jahrhunderten keinen Namen mehr; wie lange sie schon keine Bewohner hat, weiß man nicht mehr, der Europäer zeichnete sie bis auf die neueste Zeit nicht auf seine Karten, weil er von ihr nichts ahnte, und der Berber, wenn er auf seinem schnellen Rosse vorüberjagte und das hängende Gemäuer stehen sah, dachte entweder gar nicht an dasselbe und an dessen Zweck, oder er fertigte die Unheimlichkeit seines Gemütes mit ein paar abergläubischen Gedanken ab, bis das letzte Mauerstück aus seinem Gesichte und der letzte Ton der Schakale, die darin hausen, aus seinem Ohre entschwunden war. Dann ritt er fröhlich weiter, und es umgab ihn nichts als das einsame, bekannte, schöne, liebgewordene Bild der Wüste. Dennoch lebten außer den Schakalen, der ganzen übrigen Welt unbekannt, auch noch andere Bewohner in den Ruinen. Es waren Kinder jenes Geschlechtes, welches das ausschließendste der Welt, starr bloß auf einen einzigen Punkt derselben hinweisend, doch in alle Länder der Menschen zerstreut ist und von dem großen Meere gleichsam auch einige Tropfen in diese Abgelegenheit hinein verspritzt hatte. Düstere, schwarze, schmutzige Juden gingen wie Schatten in den Trümmern herum, gingen drinnen aus und ein und wohnten drinnen mit dem Schakal, den sie manchmal fütterten. Es wußte niemand von ihnen, außer die andern Glaubensbrüder, die draußen wohnten. Sie handelten mit Gold und Silber und mit andern Dingen, von dem Lande Aegypten herüber, auch mit verpesteten Lappen und Wollenzeugen, davon sie sich wohl selber zuweilen die Pest brachten und daran verschmachteten — aber der Sohn nahm dann mit Ergebung und Geduld den Stab seines Vaters und wanderte und tat, wie dieser getan, harrend, was das Schicksal über ihn verhängen möge. Ward einmal einer von einem Kabilen erschlagen und beraubt, so heulte der ganze Stamm, der in dem wüsten, weiten Lande zerstreut war — und dann war es vorüber und vergessen, bis man etwa nach langer Zeit auch den Kabilen irgendwo erschlagen fand.

So war dies Volk, und von ihm stammte Abdias her.

### In den Katakomben

„Aber wenn ihm allenfalls das Licht ausginge," bemerkte ein anderer. Es ist entsetzlich, dies zu denken, und furchtbar inhaltschwer wäre die Geschichte solcher Augenblicke. Das Licht flackert noch einmal und ist aus: eine Nacht, so dick, wie die Erde keine kennt, ist um ihn; die Toten, die ihm früher sein Licht gezeigt hatte, ist er nun genötiget mit dem inneren Auge zu schauen, und zwar, da ihm die Begrenzung seines Raumes, die ihm das Licht vorher so freundlich gewiesen hatte, durch die Finsternis entrückt ist, so muß er sich nun gleich das ganze Totengewölbe auf einmal vorstellen, die ganze durchbrochene Totenstadt mit all ihren Bewohnern — er horcht — vielleicht rührt sich heimlich etwas — alles stille, nur das Knistern seines Trittes und das dumpfe Rascheln seiner Hände, wie er sich an den Mauern fortgreift — er ruft, er ruft — keine Hoffnung, gehört zu werden; er geht



Digitized by Google

in Todes- und Geisterangst — gestachelt fort durch Gänge und Gewölbe, die sich ewig ineinander münden. — — Es sind bereits Stunden, es ist vielleicht schon ein Tag vergangen — er faßt, an der Felsenmauer fortgreifend, einen Toten und erkennt, daß es derselbe sei, den er schon einmal ergriffen habe — dabei hört er vom Stefansdome über sich die Orgel herabtönen, vielleicht auch das Singen der Gemeinde, oder das Läuten der Glocken, das Rasseln der lustigen Wagen auf dem Straßenpflaster — er ruft und ruft — — alle gehen sie ihrer Wege, es wird stille, also Nacht — und des andern Tages hört er es wieder so — und so fort, und so fort — — bis in der Gruft um einen Toten mehr ist. (Aus dem „Gang durch die Katakomben".)

## Im Luftballon

Hoch am Firmamente in der Einöde unbegrenzter Lüfte schwebte der Ballon und führte sein Schiffchen und die kühnen Menschen darinnen in dem wesenlosen Ozeane mit einem sanften Luftstrome westwärts. Rings ausgestorbene Stille, nur zeitweise unterbrochen durch das zarte Knarren des Taffets, wenn der Ostwind an seinen Wänden strich, oder durch ein kaum hörbares Seufzen in dem seidenen Tauwerk. Drei Menschen, ebenfalls im tiefsten Schweigen, saßen in dem Schiffe, bis ans Kinn in dichte Pelze gehüllt und doppelte grüne Schleier über die Gesichter. Durch einen derselben schimmerten die sanften Umrisse eines schönen blassen Frauenantlitzes mit großen, geistvollen, zagenden Augen — und somit war auch die zweite Tatsache richtig, welche der nächtliche Beobachter der Auffahrt vermutet hatte. Aber wie sie hier schiffte, war in ihr nicht mehr jene kühne Cornelia zu erkennen, die gleich ihrer römischen Namensschwester erhaben sein wollte über ihr Geschlecht und gleich den heldenmütigen Söhnen derselben den Versuch wagen, ob man nicht die Bande der Unterdrückten sprengen möge, und die an sich wenigstens ein Beispiel aufstellen wollte, daß auch ein Weib sich frei erklären könne von den willkürlichen Grenzen, die der harte Mann seit Jahrtausenden um sie gezogen hatte — frei, ohne doch an Tugend und Weiblichkeit etwas zu verlieren. Sie war nicht mehr, was sie kaum noch vor einer halben Stunde gewesen; denn alles, alles war anders geworden, als sie sich gedacht hatte.

In frühester Morgendämmerung, um jeder unberufenen Beobachtung zu entgehen, ward die Auffahrt veranstaltet, und mit hochgehobenem Herzen stand die schöne Jungfrau dabei, als der Ballon gefüllt wurde, fast nicht bändigend den klopfenden Busen und die ahnungsreiche Erwartung der Dinge, die da kommen sollten. Dennoch war es ein banger Augenblick für die umstehenden Teilnehmer, als der unscheinbare Taffet zu einer riesenhaften Kugel anschwoll und die mächtigen Taue straff spannte, mit denen sie an die Erde gebunden war. Seltsame Instrumente und Vorrichtungen wurden gebracht und in die Fächer des Schiffes geschnallt. Ein schöner großer Mann — sonst war er sanft, fröhlich und wohlgemut, heute blaß und ernst — ging vielmal um die Maschine herum und prüfte sie stellenweise um ihre Tüchtigkeit. Endlich fragte er die Jungfrau, ob sie auf ihrem Wunsche beharre, und auf das Ja sah er sie mit einem seltsamen Blicke der Bewunderung an und führte sie ehrerbietig in das Schiff, bemerkend, daß er ihr nicht mit Wiederholung der Warnungen lästig sein wolle, die er ihr schon vor vierzehn Tagen gemacht, da sie dieselben ohne Zweifel wohl überlegt haben würde.



Digitized by Google

Er wartete noch einige Minuten, und da keine Antwort erfolgte, so stieg auch er ein, und ein alter Mann war der letzte; sie hielt ihn für einen ergrauten wissenschaftlichen Famulus.

Alle waren sie nun in Bereitschaft, die Maschine in Ordnung. Einen Blick noch tat Cornelia auf die Bäume des Gartens, die ins Morgengrau vermummt umherstanden und zusahen — dann erscholl aus dem Munde ihres Begleiters der Ruf: „Nun laßt im Namen Gottes den braven Kondor fliegen — löst die Taue!“ Es geschah, und von den tausend unsichtbaren Armen der Luft gefaßt und gedrängt, erzitterte der Riesenbau der Kugel und schwankte eine Sekunde — dann sachte aufsteigend zog er das Schiffchen los vom mütterlichen Grunde der Erde, und mit jedem Atemzuge an Schnelligkeit gewinnend, schoß er endlich pfeilschnell, senkrecht in den Morgenstrom des Lichts empor, und im Momente flogen auch auf seine Wölbung und in das Tauwerk die Flammen der Morgensonne, daß Cornelia erschrak und meinte, der ganze Ballon brenne; denn wie glühende Stäbe schnitten sich die Linien der Schnüre aus dem indigoblauen Himmel, und seine Rundung flammte wie eine riesenhafte Sonne. Die zurücktretende Erde war noch ganz schwarz und unentwirrbar, in Finsternis verrinnend. Weit im Westen auf einer Nebelbank lag der erblassende Mond.

So schwebten sie höher und höher, immer mehr und mehr an Rundsicht gewinnend. Zwei Herzen und vielleicht auch das dritte alte pochten der Größe des Augenblicks entgegen.

Die Erhabenheit begann nun allgemach ihre Pergamente auseinanderzurollen — und der Begriff des Raumes fing an mit seiner Urgewalt zu wirken. Die Schiffenden stiegen eben einem Archipel von Wolken entgegen, die der Erde in demselben Augenblicke ihre Morgenrosen sandten, hier oben aber weiß schimmernde Eisländer waren, in den furchtbar blauen Bächen der Luft schwimmend und mit Schlünden und Spalten dem Schiffe entgegenstarrend. Und wie sie näher kamen, regten und rührten sich die Eisländer als weiße wallende Nebel. In diesem Augenblicke ging auf der Erde die Sonne auf, und diese Erde wurde wieder weithin sichtbar. Es war noch das gewohnte Mutterantlitz, wie wir es von hohen Bergen sehen, nur lieblich schön errötend unter dem Strahlennetze der Morgensonne, welche eben auch das Fenster des Dachstübchens vergoldete, in dem der arme junge Meister saß.

„Wie weit, Coloman?“ fragte der Luftschiffer.

„Fast Montblancs Höhe,“ antwortete der alte Mann, der am andern Ende des Schiffchens saß, „wohl über vierzehntausend Fuß, Mylord.“

„Es ist gut.“

Cornelia sah bei dieser Rede behutsam über Bord des Schiffes und tauchte ihre Blicke senkrecht nieder durch den luftigen Abgrund auf die liebe verlassene, nunmehr schimmernde Erde, ob sie etwa bekannte Stellen entdecken möge — aber siehe, alles war fremd und die vertraute Wohnlichkeit derselben war schon nicht mehr sichtbar, und mithin auch nicht die Fäden, die uns an ein teures, kleines Fleckchen binden, das wir Heimat nennen. Wie große Schatten zogen die Wälder gegen den Horizont hinaus — ein wunderliches Bauwerk von Gebirgen, wie wimmelnde Wogen, ging in die Breite und lief gegen fahle Flecken ab, wahrscheinlich Gefilde. Nur ein Strom war deutlich sichtbar, ein dünner zitternder Silberfaden, wie sie oft im Spätherbste auf dunkler Heide spinnen. Ueber dem Ganzen schien ein sonderbar gelbes Licht zu schweben.



Digitized by Google

Wie sie ihre Blicke wieder zurückzog, begegnete sie dem ruhigen Auge des Lords, an dem sie sich erholte. Er stellte eben ein Teleskop zurecht und befestigte es.

Dies nun war der Moment, in welchem wir den Ballon trafen, als wir uns aus der Stube des Künstlers entfernten. Er zog, wie wir sagten, mit einem sanften Luftstrome westwärts, ohne weiter zu steigen; denn schon über zwanzig Minuten fiel das Quecksilber in der Röhre gar nicht mehr. Die beiden Männer arbeiteten mit ihren Instrumenten. Cornelia drückte sich tiefer in ihre Gewänder und in die Ecke ihres Sitzes. Die fließende Luft spielte um ihre Locken und das Fahrzeug wiegte sich. Von ihrem Herzen gab sie sich keine Rechenschaft.

Die Stille wurde nur unterbrochen durch eintönige Laute der Männer, wie der eine diktierte, der andere schrieb. Am Horizonte tauchten jetzt in nebelhafter Ferne ungeheure schimmernde Schneefelder auf, die sich Cornelia nicht enträtseln konnte. „Es ist das Mittelmeer, verehrtes Fräulein," sagte Coloman, „wir wollen hier nur noch einige Luftproben in unsere Fächer schöpfen und die Elektrizität prüfen; dann sollen Sie den Spiegel noch viel schöner sehen, nicht mehr silbern, sondern wie lauter blitzendes Gold."

Währenddessen hatte der junge Luftschiffer eine Phiole mit starkem Kaffee gefüllt, in ungelöschten Kalk gelegt, hatte Wasser auf den Kalk gegossen und so die Flüssigkeit gewärmt; dann goß er etwas Rum dazu und reichte der Jungfrau einen Becher des heißen und erhitzenden Getränkes. Bei der großen Kälte fühlte sie die wohltätige Wirkung augenblicklich und wie neues Leben durch ihre Nerven fließen. Auch die Männer tranken. Dann redeten sie leise und der Jüngere nickte. Hierauf fing der Aeltere an, Säcke mit Sand, die im Schiffe standen, über Bord zu leeren. Der Kondor wiegte sich in seinem Bade, und wie mit den prächtigen Schwingen seines Namensgenossen hob er sich langsam und feierlich in den höchsten Aether — und hier nun änderte sich die Szene schnell und überwältigend.

Der erste Blick Cornelias war wieder auf die Erde — diese aber war nicht mehr das wohlbekannte Vaterhaus: in einem fremden goldnen Rauche lodernd, t a u m e l t e sie gleichsam zurück, an ihrer äußersten Stirn das Mittelmeer, wie ein schmales gleißendes Goldband tragend, überschwimmend in unbekannte phantastische Massen. Erschrocken wandte die Jungfrau ihr Auge zurück, als hätte sie ein Ungeheuer erblickt — aber auch um das Schiff herum wallten weithin weiße, dünne, sich dehnende und regende Leichentücher — von der Erde gesehen — Silberschäfchen des Himmels. — Zu diesem Himmel floh nun ihr Blick — aber siehe, er war gar nicht mehr da: das ganze Himmelsgewölbe, die schöne blaue Glocke unserer Erde, war ein ganz schwarzer Abgrund geworden, ohne Maß und Grenze in die Tiefe gehend, — jenes Labsal, das wir unten so gedankenlos genießen, war hier oben völlig verschwunden, die Fülle und Flut des Lichtes auf der schönen Erde. Wie zum Hohne wurden alle Sterne sichtbar — winzige, ohnmächtige Goldpunkte, verloren durch die Oede zerstreut — und endlich die Sonne, ein drohendes Gestirn, ohne Wärme, ohne Strahlen, eine scharfgeschnittene Scheibe aus wallendem, blähendem, weißgeschmolzenem Metalle: so glotzte sie mit vernichtendem Glanze aus dem Schlunde — und doch nicht einen Hauch des Lichtes festhaltend in diesen wesenlosen Räumen; nur auf dem Ballon und dem Schiffe starrte ein grelles Licht, die Maschine gespenstig



Digitized by Google

von der umgebenden Nacht abhebend und die Gesichter totenartig zeichnend, wie in einer laterna magica.

Und dennoch — die Phantasie begriff es kaum — dennoch war es unsere zarte, liebe Luft, in der sie schifften — dieselbe Luft, die morgen die Wangen eines Säuglings fächelt. Der Ballon kam, wie der Alte bemerkte, in den obern umgekehrten Passatstrom und mußte mit fürchterlicher Schnelligkeit dahingehen, was das ungemeine Schieshängen des Schiffes bewies, und das gewaltige Rütteln und Zerren an dem Taffet, der dessenungeachtet keinen stärkeren Laut gab als das Wimmern eines Kindes; denn auch das Reich des Klanges war hier oben aus — und wenn das Schiff sich von der Sonne wendete, so war nichts, nichts da, als die entsetzlichen Sterne, wie Geister, die bei Tage umgehen.

Jetzt nach langem Schweigen taten sich zwei schneebleiche Lippen auf und sagten furchtsam leise: „Mir schwindelt."

Man hörte sie aber nicht.

Sie schlug nun den Pelz dichter um sich, um den schüttelnden Fieberfrost abzuwehren. Die Männer arbeiteten noch Dinge, die sie gar nicht verstand; nur der junge, schöne, furchtbare Mann, däuchte es ihr, schoß zuweilen einen majestätischen Blick in die großartige Finsternis und spielte dichterisch mit Gefahr und Größe — an dem Alten war nicht ein einzig Zeichen eines Affektes bemerkbar.

Nach langer, langer Zeit der Vergessenheit neigte der Jüngling doch sein Angesicht gegen die Jungfrau, um nach ihr zu sehen: sie aber schaute mit stillen, wahnsinnigen Augen um sich, und auf ihren Lippen stand ein Tropfen Blut.

„Coloman," rief der Jüngling, so stark er es hier vermochte, „Coloman, wir müssen niedergehen; die Lady ist sehr unwohl."

Der alte Mann stand auf von den Instrumenten und sah hin, es war ein Blick voll strahlenden Zornes und ein tief entrüstetes Antlitz. Mit überraschend starker Stimme rief er aus: „Ich habe es dir gesagt, Richard, das Weib erträgt den Himmel nicht — die Unternehmung, die so viel kostete, ist nun unvollendet; eine so schöne Fahrt, die einfachste und ruhigste in meinem ganzen Leben, geht umsonst verloren. Wir müssen freilich nieder, das Weib stirbt sonst hier. Lüfte nur die Klappen."

Nach diesen Worten saß er wieder nieder, klammerte sich an ein Tau und zog die Falten seines Mantels zusammen; der Jüngling aber tat einen jähen Zug an einer grünseidnen Schnur — und wie ein Riesenfalke stieß der Kondor hundert Klafter senkrecht in die Luft — und sank dann langsam immer mehr und mehr.

Der Lord hielt die ohnmächtige Cornelia in den Armen. (Aus dem „Kondor".)

## Aus Richard Wagners Gedichten

Vorbemerkung. Wer die soeben in schöner Ausstattung bei Grote in Berlin von Glasenapp herausgegebenen „Gedichte von Richard Wagner" zur Hand nimmt, wird nicht erwarten, damit eine wertvolle Bereicherung der deutschen Lyrik zu begrüßen. Er täte auch damit dem Meister von Bayreuth sehr Unrecht. Der Band enthält Gelegenheitsverse kleineren Teils pathetisch ernsten Charakters, die feierlichen Dankgesänge an König Ludwig, größeren Teils heiteren und flüchtigen Wesens, wie die Gruß-, Stammbuch-,



Digitized by Google

UNIV... OF CALIFOR...

Autographen-Reime, die in all ihrer Anspruchslosigkeit nach unserm Gefühl Wagner noch natürlicher anstehn und jedenfalls dazu beitragen, das Bild seiner Persönlichkeit durch kleine Züge zu modellieren. Vollständig ist die Sammlung nicht, sie könnte das vielleicht noch mehr sein, denn der und jener wird bedauern, daß einige der schon früher da und dort aufgetauchten Jugendgedichte und daß ein Gedicht wie jenes, in dem Wagner den König als Indra besingt, hier fehlen. Kleine Versehen sind auch untergelaufen, es sollte z. B. in den Versen „Das deutsche Volk — 's ist viel gesagt" heißen: „Gruß auch dem Römer und dem Scheibe", die beiden waren der eine der Maschinenmeister, der andre der Inspizient des fliegenden Wagnertheaters. Aber was bedeutet das viel, zumal es bei einer neuen Auflage so leicht verbessert werden kann! Die wird bald kommen, denn es war an der Zeit, alle diese losen Blätter einmal zusammenzuheften. Und nun ein paar Proben:

### Humor und Satire

#### Des Deutschen Vaterland

Was ist des Deutschen Vaterland?
Ist's Nibelheim, Krähwinkelland?
Ist's wo der Jud' sich mausig macht,
Der Lump sich kühn ins Fäustchen lacht?
Ist's wo man ernst und tief sich preis't,
Mit Nachbars Wegwurf doch sich speis't?
Wo Mittelmäßigkeit gedeiht,
Dem Edlen man ins Antlitz speit?
Wo hundert Jahr man alt muß sein
Eh' Anerkennung sich stellt ein?
Wo dem, den sie zu tot gehetzt,
Man Reden hält und Standbild setzt?
etc. etc. etc.
O ja! O ja! Ja! Ja!
Sein Vaterland, da ist es, da! —

Pest, Juli 1863.

#### An Heinrich Laube

Kein Dichter zwar, kein selig blond gelockter,
Die Welt doch möchtest gerne du beluchsen,
Daß, was du theatralisch liebst zu druckfen
Zur Abwehr Goeth- und Schillerscher Verstockter,

Des Titels wert sei, den du führst als Dokter;
Und wagte einer gegen dich zu muckfen,
Als Jäger lerntest du vom schlauen Fuchsen,
Wie man dem Gegner tüchtig aufpaßt, bockt er.

Du hieltest klug dir des Theaters Sperling
Zur Hand, statt auf des Tempels Dach die Taube;
Die Politik auch ließest du Herrn Schmerling;

Nun pensioniert mit Wiener Pfunden Sterling,
Schmäh'st sauer du des Dichters süße Traube,
Entpuppst als Rezensent dich, Heinrich Laube!



Digitized by Google

## Geburtstagsreim in das Gedenkbuch einer Tochter A. Pusinellis

(April 1871)

Ja, ja, es war im Mai,
Da war ich auch dabei.
Man zog mich bei den Ohren,
Drum bin ich musikalisch geboren.

## Spruch zur Hebefeier

(August 1873)

Nun setzten wir aufs Haus das Dach;
Bewahr' es Gott vor Sturz und Krach!
Laff' ich jetzt den Bauherrn leben?
Welchen Namen soll ich ihm geben?
Ob Wagner, oder seine Patrone,
Oder gar der im Lande trägt die Krone?
Der sich als besten Bauherrn erweis't,
Es lebe, so ruf' ich, der deutsche Geist! Hoch!

## Modern

Laßt in den Grüften eure Ahnen modern,
Wir richt'gen Kerle sind modern:
Da wo der Jetztzeit Flammen lodern,
Sind selbstverständlich Wir die Herrn.

Wir machen leider zwar
Nicht selbst die Mode,
Allein wir machen sie doch mit.

Was jeder Zeit und immer da gewesen,
Ist keines Schusses Pulver wert:
Wir fegen es mit tücht'gen Modebesen
Zum alten Plunder unterm Herd.

## An den König*

Zum fünfundzwanzigsten August 1881

Wie birgt in Nebeldunst und Dämmer-Grauen
Vor mir doch immer dichter sich die Welt?
Soll ich sie nicht mehr licht und hell erschauen,
Was ist's, das sie dem Blick verschlossen hält?
Verbleichen Hoffnungs-Grünen, Glaubens-Blauen,
Da welk der Liebes-Rose Blatt entfällt?
Es fällt — sie bleichen: nicht soll ich's gewahren;
Will ihren Anblick mir die Welt ersparen?

* Glasenapp hat dieses Gedicht, um es von den andern an den König im Titel zu unterscheiden, „Zwei Rasten" genannt.



Digitized by Google

Ich kenn' ihn doch, und lernt' auch sie erkennen;
Ich sang ihr Lied und weiß ihr Leiden gut.
Muß aus der Asche stets sie neu entbrennen,
Neu fließen aus der Wunde trocknem Blut,
Die Werde-Wunder könnt' ich all' ihr nennen,
Wie sie, erstarrt, nun ras't in Glut und Wut:
Was böte mir ihr rastlos ewig Leben,
Wenn zwei der Rasten sie mir nicht gegeben? —

Doch um der Rasten willen weil' ich gerne,
Für sie lass' dieser Welt Lauf ich bestehn;
Sie grüne, blüh', sie dämmre in die Ferne,
Getrost mag ich an ihr vorüber geh'n,
Darf ich des Jahres treue Wandersterne
Zu jenen Rasten wiederkehren sehn,
Als Sommertages helle Strahlen-Sonne,
Als Winter-Christnachts heil'ge Weihe-Wonne.

War da der Welt Erlösungs-Trost geboren,
Der hat mir, hold erblühend, gar gelacht;
Doch — weiblich zart — wie ging er bald verloren,
Zum Tageslicht gewandt aus stiller Nacht,
War mir in Sommers-Sonne nicht erkoren,
Der Held zu meines Schicksals hehrer Wacht!
Der Tag, die Nacht, die liebend mich umfaßten,
Sie banden nun mich hold zu trautem Rasten.

Was Hoffnungs-dürftig einst dem Mai entsprossen,
Das Leben, das noch atmend in mir wohnt,
Hat es die Weihnacht in ihr Herz geschlossen,
Wo bergend sie vor rauhem Hauch es schont,
Von Huld und Gnade steht es überflossen
Im königlich erlauchten Sommermond:
So raste selig heut', was Lenz geboren,
Im Dank für dieses Tages Heil verloren!

## Rundschau

Allgemeineres

**Kunst auf dem Katholikentage**

Auf der diesjährigen Versammlung der deutschen Katholiken zu Straßburg forderte Dr. Meyenberg zu kräftiger Teilnahme auf an Wissenschaft und Kunst. Für die letztere verlangte er von seinen Hörern:

„1. Front machen gegenüber dem Siechtum einer Kunst, welche die Sünde, die rohe Sinnlichkeit, den Niedergang, die Verzweiflung für sich allein ohne Sieg der Ideale in eigenartigem Pessimismus verherrlicht. Sünde, Nacktheit, Niedergang, realistische Schilderung der Nachtseiten des Menschenlebens haben nur dann einen Sinn, wenn sie — wie P. Albert Kuhn sagt — vom Geiste und der Religion beherrscht und besiegt erscheinen."

Dem ersten dieser Sätze wird niemand widersprechen wollen. Wenn es aber unsre Katholiken mit dem



Digitized by Google

zweiten genau nähmen, so würden sie sich des Genusses der Tragik überhaupt begeben. Denn die tiefere Tragik kommt doch wohl erst dort recht zustande, wo es den Schlechten gut und den Guten schlecht geht unter der Faust des großen gewaltigen Schicksals, „welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt". Ein positives Lebensideal kann siegen, auch wenn es im Einzelfalle als unterlegen unter dem Niedrigen dargestellt, mit andern Worten: auch wenn es pessimistisch verherrlicht wird.

„2. Entfaltung des ganzen Reichtums der Ideale der katholischen Gottes- und Weltanschauung und der edlen Menschennatur für die kirchliche Kunst auch auf den Profangebieten durch die Theologie, die schöne Literatur, die Künstlerschulen und auch im Volksleben."

Eine Forderung, die auf dem Deutschen Katholikentage selbstverständlich war. Wir andern haben nicht den mindesten Grund, eine innere Stärkung der Kunst auf der andern Seite anders als mit Freude anzusehen, solange uns die Freiheit nicht beeinträchtigt wird, unsre Ideale nach unserm Gefühl zu gestalten.

„3. Sinn und Verständnis für einen gewissen Reichtum der geistigen und materiellen Mittel der Kunst durch ein unseren Verhältnissen entsprechendes Mäzenatentum der Kirche, der Gemeinden, Korporationen, des Staates und der hochgestellten Kreise."

Ein Satz, der innerhalb jeden Bekenntniskreises gehört und befolgt werden sollte.

„4. Offener Sinn für die Freiheit und Neuheit auf dem Gebiete der Kunst. Christus mahnt schon den Prediger: Neues und Altes aus seinem Schatze hervorzuholen. Um wie viel mehr gilt das auf dem Gebiete der Kunst im engeren Sinne des Wortes! Die Neuzeit hat zu Anfang des 19. Jahrhunderts bis tief in dasselbe hinein mit hochidealen Malerschulen, namentlich auch auf katholischer Seite, begonnen. Aehnlich auf anderen Gebieten der schönen Künste. Es folgte die Zeit des Impressionismus, der Sezession auf allen Gebieten, erst unter der Herrschaft eines einseitigen Realismus, ja Materialismus! Neuestens haben aber auch diese Richtungen auf dem Gebiete des Naturstudiums, der Naturschilderung, der Wirklichkeitsschilderung, der Stimmungsbilder aus Natur- und Menschenleben neue Wege und neue Stilformen gezeitigt. Jetzt drängt die Pflicht der Anteilnahme der Katholiken doppelt. Auch die katholischen Künstler müssen Sinn und Verständnis haben für die Fortschritte und Technik eines gesunden Realismus, einer Wirklichkeitsschilderung des Menschenlebens und eines vielleicht sich ankündenden neuen Stiles. Aber sie müssen laut mit Wort und Tat verkünden: Auch die latenten Ideale, die im Menschenleben liegen, die namentlich auch im wirklichen katholischen Leben liegen, sind real und müssen geschildert werden. Der Geist ist real, die Welt des Geistes wirklich existierend — Religion und Gott sind das Allerrealste. Verbindung von Realismus und Idealismus in dieser Uebergangsperiode! Verbindung traditioneller Momente und der alten Wahrheit mit einer neuen Sprache der Kunst, wie es Raffael in seiner Zeit in den Stanzen getan."

Offner Sinn für Freiheit — das gelte. Aber auch offner Sinn für jene Religiosität, die den Herrgott in seiner Schöpfung verehrt und darstellt bis in ihre dunkelsten Wirrnisse, bis in das an sich Unfromme und Verworfene hinein. Denn alles, was ist, ist ja von Gott, deshalb



Digitized by Google

macht nie der Gegenstand an sich ein Kunstwerk fromm oder unfromm, sondern nur der Geist, der das Häßliche oder Schöne, das Edle oder Gemeine bedeutungsvoll gestaltet. Daß wir in der Kunst, insbesondere der Literatur unserer Katholiken noch so oft ein schwächliches Ausweichen vor dem finden, was die Stärke durchdringen und überwinden würde, das macht es uns so oft schwer, sie zu bewundern.

## Umschau

Halten wir jetzt zum ersten Male unsere „Umschau" auf literarischem Gebiet, so treffen wir zunächst noch eine Menge von Aeußerungen, die das Schillerfest im Gefolge gehabt hat. Wenigstens auf eine davon sei hier noch hingewiesen. Friedrich Lange erhob in der „Deutschen Welt" (VII, 41) die Forderung: „Ueber Schiller hinaus!" Während sich bei älteren Menschen die Erkenntnis und die zunehmende Schätzung des großen Wirklichkeitswertes des Schillerschen Idealismus einzustellen scheint, sollte die Jugend, wünscht Lange, nach wie vor Schiller zu „überwinden" suchen. Literarisch werde das nicht ganz leicht sein, aber aus dem Zusammenbruche der jüngsten Revolution sei zu lernen: „daß wir mehr als früher jedem dichterischen Versuch mißtrauen, der auf Größe, Ruhe und geistige Bedeutsamkeit aus Grundsatz verzichtet, unter dem schmeichlerischen Vorwande, daß er unserem unmittelbaren Wirklichkeitsempfinden dadurch nur um so näher komme". Nationalpolitisch ist die Ueberwindung noch viel schwerer. „...über den Taumelgang eines schönen aber auch gefährlichen humanitären Idealismus vorwärts zum sicheren Gleichschritt des nationalen Idealismus."

Ueber den Jubilar, dem auch wir heut huldigen, über Adalbert Stifter liegen bereits einige orientierende Gelegenheitsschriften vor. Rudolf Fürst, der Herausgeber Stifters für die Hesseschen Klassiker, veröffentlicht seine erweiterten Erläuterungen zu den „Studien" (Leipzig, Teubner, 50 Pfg.). Er versucht, Stifters Bedeutung für die Erschließung des modernen Naturgefühls festzustellen und sagt: „die befreiende Tat, die völlige Eroberung der Natur für die Kunst ging von Adalbert Stifter aus". In den „Studien" werde er fortleben, denn hier erschein' er als der unvergleichlich reine und tiefe Erschließer und Verkünder seiner heimischen Landschaft. Weniger kritisch als Fürst, der auch die Grenzen Stifters sehr entschieden betont, äußern sich Wilhelm Kosch (Leipzig, Amelang, 1 Mk.) und Theodor Klaiber (Stuttgart, Strecker & Schröder, 1.20 Mk.), die gleichzeitig in leichtfaßlicher Form Stifters Leben erzählen. Klaiber weist auf Salomon Geßner hin und meint: wie dieser zwischen Rokoko und Klassizismus, so stehe Stifter zwischen Romantik und Realismus. Auch er verspricht sich ein weiteres Fortleben von Stifters besten Werken.

Aus seinem Verkehr mit Conrad Ferdinand Meyer teilt Adolf Frey verschiedenes Briefliche mit. Es betrifft aber kaum mehr als wiederholte Danksagungen Meyers an Frey für dessen Rezensionen über Meyers Werke. Gelegentlich einer Meißnerschen Kritik seines „Heiligen", die ihm „unglaublich flach und flüchtig" erschien, beleuchtete Meyer das chronische Elend unserer ästhetischen Kritik: „Ich habe für den Bettel höflich gedankt und die Nutzanwendung gemacht, fortan mehr als je rein nach meiner Ueberzeugung und so instinktiv als möglich vorzugehen. Die Sache ist, daß von den namhaften Schriftstellern jeder so voll





Digitized by Google

von sich selbst ist, daß ihm jedes liebevolle oder nur gerechte Eingehen auf Fremdes eine schmerzhafte Bewegung ist" (9. 6. 1880). Der Gedanke ist sehr beachtlich; daß er für den „Bettel" auch noch dankte, bleibt aber immerhin eine Merkwürdigkeit. Er war eben sehr höflich und schätzte zudem, von der öffentlichen Meinung lange vernachlässigt, die Wichtigkeit von Rezensionen überhaupt erstaunlich hoch ein. Eine andre Briefstelle zum Beweise dafür: „Ich kann Ihnen nicht sagen, hoffe, Sie werden es auch einmal erleben, wie wohltuend es für den Aelteren ist, von dem Jüngeren in einer Weise gewertet zu werden, wie er es von seinen Altersgenossen unmöglich verlangen kann. Mir scheint, in diesem Falle (oder auch, wenn man von einem weit Aelteren [vide Vischer] gewertet wird) veredelt sich das sonst so strenge Gesetz der Gegenseitigkeit, des Gegendienstes zur Dankbarkeit gegen den Aelteren und gegen den Jüngeren zu echtem, wahren Wohlwollen."

„Hebbels Bedeutung als Erzieher" sucht Ludwig Gurlitt darzulegen („Deutsche Monatsschrift" IV, 11), gestützt auf zahlreiche Aussprüche des Dichters selbst. Gurlitt schließt, daß es eine männliche, stolze, lebenbejahende, freudige, echt germanische Pädagogik sei, die Hebbel predigt, als Gegenpart einer römisch-mittelalterlichen. „Hören wir auf ihn, so brauchen wir wahrlich die Engländer nicht um den etwas muckerhaften und doktrinären Carlyle und um den wackeren Ruskin, die Amerikaner nicht um ihren Emerson zu beneiden." Ein Urteil, dem auch wir ganz zustimmen, und das gerade bei Ludwig Gurlitt nicht ohne weiteres zu erwarten war. Nach seiner vielgenannten Schrift „Der Deutsche und sein Vaterland", die englische Art für alle möglichen Gebiete nationaler Erziehung etwas kritiklos anempfahl, konnte man leicht eine entsprechende Bewertung auch der geistigen Größen beider Völker befürchten.

Ueber den Zusammenhang von Literatur und Volkstum äußert sich am selben Orte („Deutsche Monatsschrift", IV, 12) Adolf Bartels gelegentlich einer Untersuchung von Schleswig-Holsteins Anteil an deutscher Literatur. Das reine und ungebrochene Volkstum erweise sich auch künstlerisch-literarisch am ergiebigsten. Das zeigen z. B. auch die Schweiz und Schwaben, die ebenso an ihrer konservativen Art den Moden zum Trotz festzuhalten wissen wie das Bauernland Schleswig-Holstein: „Dichter können überall geboren werden und werden überall geboren, auch in der modernen Großstadt, aber die größere Fruchtbarkeit ungebrochenen Volkstums ist darum doch nicht zu bestreiten, und neben der diesem entstammenden Mitgabe an dichterischem Ur- und Grundstoff, wie sich Keller einmal ausdrückt, nicht zu unterschätzen."

Unser Aufsatz über „Christliche Literatur" hatte den Widerspruch des „Reichsboten" geweckt. In einem zweiten Artikel berichtigt und befestigt das Blatt seine abweichende Meinung. Niemand leugne, heißt es da, daß es in der christlichen Literatur Schriften gibt, die keine ästhetische Kritik bestehen können. Aber von der nichtchristlichen Literatur gilt das ebenfalls. Während diese aber „nur unterhalten, amüsieren will", beabsichtigt die christliche Literatur sittlich bildend und veredelnd zu wirken, und das geschieht am wirksamsten in der Form von Erzählungen. Sie dürfe ihrer sittlichen Weltanschauung wegen nicht lächerlich gemacht werden. „Die Literatur soll eine Kunst sein und als



Digitized by Google

solche die Aesthetik berücksichtigen, aber das Volk lebt nicht von der Aesthetik, sondern vielmehr von der Sittlichkeit." Gewiß, und gerade weil es das tut, braucht es auch in der christlichen Literatur wahrhaftigen und starken Ausdruck des Gehaltes, nicht schwächlichen und geschminkten, und diese sittliche Forderung ist es, welche „die Aesthetik" verlangt. Wer unsern Aufsatz gelesen hat, weiß, daß dort nicht die sittliche Weltanschauung der christlichen Autoren angegriffen oder gar lächerlich gemacht, sondern lediglich gezeigt wurde, wie oft diese Autoren nicht imstande sind, der christlichen Weltanschauung lebenswahren und also auch für reife Menschen überzeugenden Ausdruck zu geben. Wir hoffen, daß es der „Reichsbote" für angebracht hält, seine Leser von diesem starken Mißverständnisse seines Referenten zu unterrichten.

Ueber den Versuch, mit Hilfe der „Poesie im Zuchthause" Einblick in das Seelenleben der Verbrecher zu erlangen, berichtet in der „Literarischen Warte" (VI, 1) W. Eggert-Windegg. „Hervortretende Merkmale solcher Verbrechergedichte sind eitler Ueberschwang und Sentimentalität." Man hat allerdings zu unterscheiden zwischen der Poesie geborener Verbrecher und solcher des Affekts und des Zufalls: nur die erstere weist solche Merkmale auf.

Eine weitere Spezialität behandelt Paul Zschorlich in der „Hilfe" (XI, 34). „Industrie und Poesie" nennt er seine ausführliche Anzeige der Anthologie „Eisenbahnlyrik" (G. Wigand, Leipzig). Er kommt zu dem Schlusse, daß es noch recht wenig industrielle Poesie gebe. Es fehle uns der wahrhaft starke Dichter, der dies Gebiet mit der Liebe des Fanatikers pflegt. Komme er endlich, „dann wird das ganze große Gebiet der Industrie uns in neuer Beleuchtung erscheinen". Ansätze zu solch einer neuen Kunst finden wir heut schon z. B. bei Liliencron und Dehmel.

Zum Schluß einige Versuche, so etwas wie eine Abrechnung mit der „Moderne" zu geben. Wohl gar zu einfach denkt sich die Frage N. Lambrecht, die darüber in der „Literarischen Warte" (VI, 8) unter der vielversprechenden Ueberschrift „Der Totentanz in der modernen Literatur" schreibt. War der naturalistische Roman — so fragt die Verfasserin — unserer Literatur notwendig? Zunächst findet sie, daß er einseitig sei. Dann, daß er nicht versöhne, sondern aufreize. Er werde „das Echo der gröbsten Gemeinheiten und jeder Obszönität". Er protestiere nicht allein gegen die Ehe und gegen die Familie, nein, auch gegen die Gesellschaft und gegen Gott! Und somit wünscht die Verfasserin: „Der deutsche Stamm unseres Dichterwaldes aber soll mit kernigen gesunden Wurzeln sich in das dürre Erdreich unseres modernen Literaturgebietes einbohren: Realismus! Was uns dazu fehlt, sind weniger hervorragende Talente, als ein einheitliches, tragendes, erhebendes Prinzip!" Demnach hatte der heilige Augustin nicht recht, als er sagte: „Kunst ist, was die großen Künstler geschaffen haben", er hätte sagen müssen: „Kunst ist, was auf einem schönen Prinzipe daherreitet."

Letzten Endes, meint Max Geißler in seinen „Aussichten und Einsichten" im „Tag" (24. 9. 5), hängt das Heil doch nur an einer Persönlichkeit, die unbekümmert um alle Voraussetzungen nationaler oder künstlerischer Art schafft. Was werde wohl von der Lyrik seit 1885 übrig bleiben? War es um die deutsche Ballade je trostloser bestellt als heute? Das wahrhaft Volksmäßige in Anschauung und Sprache fehle



Digitized by Google

unseren Dichtern. Auf die Symbolisten, „deren Seelen in spukhaftem Wirken unirdischen Lebens Orgien" feierten, ist Geißler nicht gut zu sprechen. „Aber die Zeit der Stille, in der wir stehen, ist wie Einkehr, wie Besinnen auf den liedmäßigen schlichten vollen Ton . . ."

Einen Ueberblick über die Entwicklung des deutschen Dramas der letzten zwei Jahrzehnte gibt Julius Bab in seinem Aufsatz: „Dramatischer Nachwuchs" der von Siegfried Jacobsohn gegründeten „Schaubühne" (I, 1—3). Zunächst stellt er fest, daß die einst hoffnungsvollen Realisten oder Naturalisten der neunziger Jahre das „große neue deutsche Drama" nicht gebracht haben: Wolzogen, Sudermann, Fulda, Halbe, Holz, Schlaf, Hartleben, Rosmer u. a., deren besondere Irrungen und Fehler er kurz charakterisiert, ohne ihre Werte unterschätzen zu wollen. Schweren Herzens und unter vielen anerkennenden Worten gibt er dann auch G. Hauptmann und A. Schnitzler preis. Wohl aber sieht er H. von Hofmannsthal als Bahnbrecher an, der habe bereits die Sprache geschaffen, „die die spezifischen Inhalte unserer Zeit aufnehmen könnte", und sei auf dem Wege zu einem Drama, wenn er auch die „Zweistimmigkeit", den echten, das Drama zu einem solchen machenden Dialog noch nicht gefunden habe. Erfüllt Hauptmann die eine Forderung Babs, die nach der Sprache, so habe Fr. Wedekind die Fähigkeit zur Erfüllung der anderen, zur „Wiedererweckung der spezifisch dramatischen Ausdruckskraft der Sprachkunst". Nach Bab hat er die Tradition Shakespeares im deutschen Drama durch seine beiden großen Dramen: „Frühlingserwachen" und „Erdgeist" bereits wieder aufgenommen. — Auch Konrad Falke befaßt sich mit dem modernen Drama, in der „Deutschen Monatsschrift" (IV, 11). Die Form des naturalistischen Dramas vernachlässige die Hauptforderungen, die Handlung habe nicht mehr Selbstwert, sondern nur noch den Wert eines Anlasses, der psychische Vorgänge auslöst. Die modernen Dichter schreiben so untheatralisch wie möglich; was ihnen durchweg fehle, sei die große Empörung. Die wahren Dramatiker, Shakespere oder Schiller, stellten alle Helden auf die Bühne, die nicht nur in Verhältnissen und Stimmungen leben, sondern die etwas aus tiefster Seele wollen. Falke untersucht dann eingehend, inwiefern das moderne Drama, von Ibsen an bis zu Gerhart Hauptmann, diesem dramatischen Wollensideal genüge. Diese beiden Dichter scheinen ihm die Pole zu sein, zwischen denen sich die Gedankenwelt der „Moderne" bewegt. Beide aber sind „in ihrem innersten Kerne gebrochene Naturen und daher als konzentriertes Echo einer ebenfalls gebrochenen Kultur von Bedeutung geworden". Aber der Umschlag ins Gegenteil scheine nahe bevorzustehen, und mit ihm die Zeit, „die in der Kunst nicht mehr den Widerhall ihres Elends, ihrer eigenen Unzulänglichkeit, sondern endlich wieder einmal den Widerhall ihrer Sehnsucht nach Größe und Freiheit zu finden verlangt". Von dieser Zeit, so scheint uns, ist nun schon seit zehn Jahren und länger literarisch erwartungsvoll die Rede, und sie will sich immer noch nicht hervorprophezeien lassen. Steht sie uns etwa doch noch ferner, als sie von unsern kritischen Sehern erblickt wird?

### Neue Bücher

Lothar oder Untergang einer Kindheit. Von O. A. H. Schmitz (A. Juncker, Stuttgart). Auch in diesem Romane spielt die Schule eine große und unerfreuliche Rolle. Nur ist der Autor noch so voller Haß gegen sie, daß die



Digitized by Google

Ungerechtigkeit auf der Hand liegt, was bei einer Kampfbroschüre hingehn mag, aber bei einem Werke der Kunst ärgert und verletzt. Am besten gelingen Schmitz die Schilderungen der ersten Kinderzeit seines Helden, wo Lothar noch halb unbewußt geplagt wird von den einander entgegengesetzten Trieben seiner germanisch-jüdischen Blutmischung. Die Tragödie dieser Rassenmischung aber hat Schmitz nicht geschrieben, trotzdem er es offenbar wollte. Dazu geht er viel zu zaghaft um die ganze Frage herum, statt fest zuzugreifen. Die Angelegenheit geht ihm selbst augenscheinlich zu nahe und stimmt ihn immer wieder sentimental. So kommt es nicht zum Gestalten, sondern nur bis zu einer dumpfigen, etwas unklaren Stimmungs- und Zustandsmalerei.

Daniel Junt. Roman von H. Stegemann (E. Fleischel & Co., Berlin). Ein erfreuliches Werk der Heimatkunst. Der Roman spielt in den Vogesen, in einem Lande also, das uns Reichsdeutschen besonders an das Herz wuchs. Der Verfasser kennt und liebt das Land und seine Sitten. Wo er derlei schildert, ist er interessant. Wie denn so viele Romane der Heimatkunst für die Heimatkunde, also kulturgeschichtlich wertvoller erscheinen als rein dichterisch. Als Typus des Vogesenmenschen gibt uns Stegemann den Daniel Junt sehr anschaulich und glaubhaft. Zugleich aber will er in ihm eine Kohlhaasnatur zeichnen, was ihm weniger gelingt, da er ihn in seinem Kampfe ums Recht in gar zu romanhafte Vorgänge verstrickt.

Steine. Berliner Roman von G. Wasner (G. Fleischel & Co., Berlin). Hier ist die Handlung ganz typische Romanhandlung in des Wortes übelster Bedeutung. Sehr kunterbunt, sehr aufregend und spannend geht es zu. Berlinerisch ist an dem Roman nicht nur die Milieuschilderung, sondern leider auch das Deutsch. Das heißt in diesem Fall: Wasner schreibt in seinem unerträglich saloppen, schlechten Feuilletonstil, womit die Hast des Zeitungsbetriebs grade von Berlin aus tagtäglich unsre Sprache mißhandelt. Das Buch wird an dieser Stelle nur deshalb genannt, weil dem Autor in der weiblichen Hauptfigur die Zeichnung eines Großstadtwesens neuer Art sehr gut gelang. Diese kalte, verschlagene, gemüts- und kulturlose Hella vertritt in der Tat einen neuen Frauentypus, dem man zum Schrecken feinerer Naturen in den „Zentren der Intelligenzen" immer häufiger begegnet. Das ist aber auch die einzige Verbeugung, die ich vor dem Roman machen kann, oder, um mich im Wasnerdeutsch auszudrücken: „die von mir zu Herrn Wasner hinübergeht". „Steine" nennt sich das Buch, weil Steinbruch-Genossenschaften für die Hauptpersonen darin eine Rolle spielen.

Das sentimentale Abenteuer. Von A. Holitscher (S. Fischer, Berlin). Die letzten Sätze dieser verzwickt unverständlichen Geschichte lauten: „Man müßte Freudiges erleben dürfen, um des Ausdruckes willen, um die Sicherheit des Ausdruckes zu erwerben! Und Arry quälte sein Gehirn nach ein paar Worten ab, sie sollten sich zueinander fügen, ein paar Worte des Trostes, der Aufrichtung, die einen Durchblick schlagen könnten in freies, heiteres Gefild. Ein Geräusch störte ihn. Es war ein leises Klirren von Metallringen gegen Nägel, Herabrieseln von Mörtel über die Tapete, es war ein Geräusch, wie wenn ein Bild von einer Wand fortgenommen wird." Möge A. Holitscher, von dem schon einige nicht



Digitized by Google

uninteressante schriftstellerische Versuche vorliegen, recht bald Freudiges erleben! Um des Ausdruckes willen, um die Sicherheit des Ausdruckes zu erwerben! Vielleicht wird er dann wieder verständlich.

Prinzessin Schnudi. Eine verliebte Geschichte von R. Elchinger. (Strecker und Schröder, Stuttgart). Wäre das Prophezeien nicht eine so schwierige Sache, würde ich behaupten, daß Richard Elchinger noch einmal ein Humorist wird, an dem man seine Freude haben kann. Noch ist er zu jung, zu fahrig und nicht immer geschmackvoll, so verwechselt er noch gerne studentische Burschikosität mit Humor. Aber vieles stimmt schon jetzt an diesem Buche hoffnungsvoll. So vor allem die frische, freie Art, mit der die Studentenliebschaft, um die sich das Ganze dreht, behandelt wird. So ganz ohne Sentimentalität, und, bei aller Sinnenfreude, ganz ohne Lüsternheit und jene widerliche Brunst, wie sie vor zwanzig Jahren nach dem naturalistischen Rezept aus solchen Büchern aufstieg. Namentlich die entscheidende Szene gegen Schluß des Buches geht dem Leser durch ihre anmutige Verliebtheit und Schalkhaftigkeit nahe. Max Groth

Theater

## Berliner Theater

Drei der diesmaligen Neuheiten für Berlin: „Benignens Erlebnis", „Hidalla" und „Der Jahrmarkt in Pulsnitz" sind anderswo schon aufgeführt und bei diesen Gelegenheiten im Kunstwart schon besprochen worden.* Sie fallen also für diesen Bericht hier weg.

Ich habe aber aus meinem letzten etwas zurückzunehmen. Unsern Bühnen, meint' ich da, sei es selten beschieden, eine neue Spielzeit mit einer Aufführung zu eröffnen, die als vorbildlich oder verpflichtend für die Darbietungen auch der späteren Monate gelten könnte. Das muß ich beschränken. Eine unter den Berliner Bühnen macht davon eine rühmliche Ausnahme, und das ist das Königliche Schauspielhaus. Es beginnt mit einem gereimten Versdrama von Oskar Blumenthal, mit einem niedlichen, in Marzipan gebackenen Renaissancehistörchen, und dieser Kurs — darauf dürfen wir Häuser bauen — wird innegehalten werden. Einen Poeten wie Blumenthal zu haben, muß für ein Hoftheater, das nie den Mut, auch nie den ernsthaften Willen gehabt hat, es mit dem dramatischen Schaffen der Gegenwart zu versuchen, eine wahre Erlösung bedeuten. Ein bißchen vom Neuen wollen die getreuen Abonnenten doch auch mal sehen, da erscheinen denn „Dichter" wie Blumenthal, Philippi, Schönthan und nun auch ein für allemal leider wohl Dreyer und Fulda als die rechten Nothelfer, das unbequeme Verlangen zu stillen und die Zurückgebliebenheit glücklich zu vertuschen. Zumal, wenn sie sich auf das schöne Vorrecht des Poeten besinnen und ihre Dichtungen in Verse und Reime kleiden! Das sind allein schon Isolatoren, die vor jeder zu engen Berührung mit der fatalen „Moderne" schützen, und spielt die Geschichte noch dazu zwei bis drei Jahrhunderte rückwärts in der Vergangenheit, so ist die künstlerische Gewissensruhe des königlichen Intendanten vollends gerettet. Bei Blumenthal nun gar hat er's noch besonders gut. Der bringt nicht bloß gereimte Historie, der bringt gleich auch einen „eminent" germanischen Stoff und einen Schutzgeist im Hintergrunde, der uns Deutschen

* „Hidalla" Kw. XVIII, 12, „Jahrmarkt in Pulsnitz" XVIII, 10. „Hidalla" ist mittlerweile im Verlage von J. Marchlewski & Co. in München auch als Buch erschienen.



Digitized by Google

von nicht zu verachtender Seite sogar schon als „Erzieher" empfohlen worden ist. Denn kein geringerer als Rembrandt breitet seine schirmenden und weihenden Schwingen aus über Blumenthals neuestes Lustspiel „Der Schwur der Treue". Sein Bild, die berühmte Saskia, wird sogar auf die Bühne geschleppt und muß für die Eheweisheit zeugen, auf der Herr Oskar, einst genannt „Der Blutige", seine Fabel aufbaut. Es würde sich lohnen, scheint mir, einmal eine vergleichende Zusammenstellung zu machen, wie sich unsere Schönthan und Koppel-Ellfeld, Blumenthal und Fulda eigentlich die Renaissance vorstellen. Meistens läuft es bei ihnen allen auf einen anfangs etwas zügellosen, dann aber fein säuberlich wieder an die Kette der bürgerlichen Moral gelegten Liebeshandel hinaus. Den Herrn Gemahl oder Liebhaber kitzelt sein Herren- oder Künstlertum zu einigen Seitensprüngen, das Weibchen flennt, keift, intrigiert oder macht von den Lockungen ihres schönen Leibes Gebrauch, schließlich löst sich alles in Wohlgefallen und Süßigkeit auf. Nach diesem altbewährten Rezept ist auch die neue Suppe gekocht. Der Rembrandtschüler Veit van Emden, einer der verwegensten und verwöhntesten Don Juans, die je den Malerkittel trugen, verliebt sich in eine schöne, von ihm gemalte Gräfin und hat sogar schon ein heimliches Stelldichein mit ihr verabredet. Anstatt nach dummer Weiber Art darüber Zeter und Mordio zu schreien, gibt ihm sein Ehegespons Reisepaß und Reisesegen, ja, sie pflastert ihm den Weg zur Untreue mit so viel Freiheiten und Liebenswürdigkeiten, daß er ihm schon verleidet ist, noch ehe er den ersten Schritt darauf getan hat. Nun weiß Frau Claudine, daß sie das Heft in Händen hat, und den ganzen nächsten Akt läßt die Schmollende das arme Männchen am Schmachtfaden zappeln. Bis holde Jugend- und Liebeserinnerungen aus dem in Venedig verlebten Honigmond die schwälenden Flämmchen wieder zu hellem Feuer entzünden, und der „Schwur der Treue", zu dem sich Veit in seinem echt renaissancehaften Freiheitsdrang bisher nicht entschließen konnte, nun wirklich und freiwillig geleistet wird. Diese Geschichte wird in den sattsam bekannten tändelnden und schäkernden Blumenthalschen Versen vorgetragen, deren Reime entweder süß wie die Turteltauben miteinander schnäbeln oder einem einigermaßen empfindlichen Hörer in die Ohren krächzen, als befände er sich im Vogelhaus des Zoologischen Gartens. Zu geradezu dithyrambischem Schwunge aber erhebt sich die Sprache, wo Blumenthal seine Ansichten über die holländische Malerei und ihren Meister Rembrandt zum besten gibt. Könnten Worte erröten, sie täten's vor den Trivialitäten, denen sie da ihr buntes Gefieder leihen müssen.

Einen neuen französischen Schwankdichter — Chancel ist sein Name — suchte das Trianontheater bei uns einzuführen. Dank ihrer ersten, vor zwei, drei Jahren dargebotenen Gaben möchte man dieser Bühne immer noch gern glauben, daß ihr an einer Veredelung des französischen Schwankimports gelegen sei. Diesmal aber glitt sie noch um ein gut Teil unter den literarischen Tiefstand des Residenztheaters hinab; die „Madame Torera" ist nichts als eine Zotensammlung, der ein ungeschickter „Dramatiker" das Schamtuch einer witz- und geistverlassenen Handlung umgelegt hat. **Friedrich Düsel**

## Münchner Theater

Possart legt also seine Tätigkeit als Intendant an den königlichen Bühnen nunmehr nieder. Wir sind



Digitized by Google

vom Anfang bis zum Schluß seiner Laufbahn seine Gegner gewesen: er hat uns, seine sonstigen Fähigkeiten beiseit, in all seinen künstlerischen Bestrebungen als ein typischer Vertreter des hohlen Virtuosentums gegolten, des gewandten Phrasenwesens, der ästhetischen Unwahrhaftigkeit, die mit ihren Effekthascherein die unmündigen Massen gewinnt bis in jene Kreise, da die höchsten Ordenssterne funkeln. Wird es nun besser werden? Possarts Nachfolger ist wieder einmal ein „Kavalier", kein Fachmann. Sagen läßt sich also gar nichts darüber, und nur der Wunsch regt sich aufs neue, dem der Kunstwart schon wiederholt Ausdruck gegeben hat: wären wir endlich bei den Theatern so weit wie bei den Museen, hätten wir endlich statt der Hoftheater Staatstheater!

Ueber die neuen Stücke, die mittlerweile auf den Münchner Bühnen gegeben wurden, würde, glaub' ich, jeder einigermaßen „freie" Schriftsteller von Selbstachtung sich weigern zu schreiben, wenn sie ihm als Bücher zugeschickt würden. Müssen wir's nun doch tun, weil Theaterleiter sie angenommen haben? Wir wollen es zum mindesten kurz tun.

Da wurde uns am Schauspielhause ein „tragisches Märchen" des Schauspielers Friedrich Kayßler, „Simplizius", vorgeführt. Alter, abgegriffener Theatertand als Märchenpoesie. Der Held: die Unschuld aus dem Walde, die sehnsuchtkühn ins „Leben" zieht, um enttäuscht zurückzukommen — mit welchem Rechte, erklärt des Helden ethische Zusammensetzung, die bekannte modische Mischung von faustisch genialem Triebgeschöpf und altem Weib: die Unverschämtheit, die alles mögliche vom Leben verlangt, ohne im entferntesten zu bemerken, wie kläglich wenig sie selber dem Leben zu geben hat, fordert in stolzesten Worten heraus — unser Mitleid! Und der Verfasser nennt's Tragik. Wer seine Hosen halbwegs mit Recht trägt, fühlt es nach der ersten Viertelstunde schon von allen „Maikäfern" Schwinds darin krabbeln. — Das Unbefangenste aber an kraftlosem Dilettantismus, was mir zu schauen vergönnt war, übergab der literarische Verein „Phöbus" im Volkstheater der Oeffentlichkeit. „König Saul's" endloser Lebens- und Todesjammer, des jungen David unendliche „kraftvolle" Despotengelüste, der alten Jezabel, Sauls ehemaliger Geliebten, einer Art Hexe von Endor, fürchterliche Wut über den waschlappigen König, sie wurden uns in einem Aufzuge gesungen. Die „dramatische Studie" hat alles außer Lebenswahrheit, Phantasie und eignen Gedanken. Dafür läßt's der Autor von allen „Anwesenden", je nachdem jubelnd, schwermütig oder verzweifelt, immer wieder bekräftigen: „Saul, der Sohn Kis, wird fallen auf den Höhen von Gilboa, David aber, der Sohn Isais, wird König sein in Israel." Doch ist das Stück viel zu lang, um selbst auf den Freund unfreiwilligen Humors erheiternd wirken zu können. Die „Prinzessin Hilde", das zweite Schauspiel des Abends vom selben Verfasser, soll, wie ich aus den Zeitungsberichten ersehe, ganz ähnlichen Wertes sein, ich selber setzte mich der ästhetischen Mißhandlung nicht mehr aus. Den Namen des Autors zu nennen halte ich für unnötig: daß er sich über seine Begabung täuschte, ist begreiflich. Die „Schmach" fällt meines Erachtens auf die „Unbeteiligten" zurück, die es für nötig fanden, die Oeffentlichkeit mit solchen „Werken" zu belästigen. Vereine von literarischen Dilettanten sollten sich nicht alsobald als „dramatische Entdecker" aufspielen wollen. Sonst wird die Bühne zu einem Augiasstall, den



Digitized by Google

uns schließlich kein Herkules mehr rein bekommt. **Leopold Weber**

## Aus Anton Dworschaks Nachlaß

Der vor Jahresfrist in der Vollkraft seines Schaffens vom Tode hinweggeraffte tschechische Tonmeister Anton Dworschak hat eine große Anzahl von Werken handschriftlich hinterlassen, deren Veröffentlichung nach und nach erfolgen und reiche musikalische Schätze erschließen soll. Außer einigen, seiner Frühzeit angehörigen Orchesterwerken handelt es sich hauptsächlich um seine Opern, die er bei Lebzeiten nie herausgeben ließ und worin ein guter Teil seines künstlerischen Wesens niedergelegt ist.

Dworschak war ein Rassenmensch. In seinen Adern rollte in vollen Strömen echtes wildes böhmisches Musikantenblut, aber kein Tropfen sogenannten romanischen Theaterblutes. Und doch hatte er die Hingabe des naiven Menschen an das Verlockende der Bühne, zog es ihn von seinen Tänzen, Streichquartetten und Symphonien unwiderstehlich zur Oper hin. Keine Enttäuschung konnte ihn irre machen. „Was hab' ich davon, ob eine Oper dramatisch ist? Wenn's nur schöne Musik ist!" — sagte er mir einmal. Und diesem Ideal entsprechen denn auch seine Werke. Das Dramatische tritt zurück oder wird ohne Skrupel beiseite geschoben. Aber schöne Musik, Musik von erster Güte steckt in allen diesen Partituren; zumal in jenen seiner letzten Perioden. Denn nun brauchte er um des Lebens Notdurft nicht mehr zu sorgen, schlug die besten Anträge der Verleger auf Konzertmusik standhaft aus und komponierte nur mehr „auf seine Weise". Also — Opern. Ein tragisches Geschick erfüllte sich da. Hatte einst der alternde Smetana es mit tiefem Schmerze getragen, daß ihn das aufstrebende Krafttalent des jungen Dworschak verdunkelte, so sollte Dworschak im Alter sich in dem heißen Verlangen verzehren, Smetanas Lebenswerk fortzuführen und zu vollenden. Ob sein Wunsch, eine seiner Opern auf der deutschen Bühne zu erproben, je in Erfüllung gehen wird? Der Versuch müßte jedenfalls gemacht werden. Und da empfehlen sich vor allem zwei Werke, die von der heimatlichen Volkssage aus eine Saite auch der deutschen Seele berühren. Die stimmungsvolle „Russalka", eine Parallele der romantischen Undinensage, und die „Teufelskäthe", die humorvolle Geschichte des derben, resoluten Dorfmädels, das sogar mit den Teufeln in der Hölle fertig wird. Die Libretti sind beide schwach, insofern sie die dankbaren Stoffe nur als solche wirken lassen, ohne sie künstlerisch zu steigern und zu gestalten. An schwachen Stellen muß die schöne Musik die Oper wie ein Schwimmgürtel über Wasser halten. Aber sie trägt auch, diese Musik, sie entfaltet oft einen Glanz, eine Kraft, eine Wärme, eine Sinnigkeit, eine Leidenschaft, einen behaglich-körnigen Humor, was neben allem Geist und aller klugen theatralischen Mache Anderer seinen Wert behält. Selbst wenn die Opern die großen Hoffnungen betrögen, die er darauf setzte: so müßte ihr bestes darin, die Musik, in irgend einer Form der praktischen Kunstpflege erhalten bleiben. Möge dieser kurze Hinweis die Aufmerksamkeit auf die Frage hinlenken. Gehört für ein Theater gar so viel Mut dazu, es mit den Opern eines berühmten Komponisten zu wagen, der in den deutschen Orchester- und Kammerkonzerten zu den meistgespielten der Gegenwart zählt?

**Batka**

## Neue Briefe von Hugo Wolf

Im Zeitalter des erleichterten





Digitized by Google

Fernverkehres, der Postkarte und des Telegrammes verschwinden die behaglichen langatmigen Ergüsse in Briefen, die ästhetierenden und reflektierenden Korrespondenzen großer Männer immer mehr. An ihre Stelle tritt die rasche und kurze Mitteilung, meist durch das praktische Bedürfnis bedingt, der Eindruck des Augenblickes, was ich aber durchaus nicht geringer einschätzen möchte als jene, denn so entsteht ein viel lebendigeres und unmittelbareres Bild des Schreibers, weil das Geschriebene viel weniger vorbereitet, berechnet, ausgearbeitet ist. Unter diesem Gesichtspunkt muß man auch die Briefe Hugo Wolfs beurteilen; wer das tut, der wird gewiß an ihnen seine Freude haben. Die eben von Heinrich Werner im Auftrage des Wiener Hugo Wolf-Vereines veröffentlichten Briefe an den Oberamtsrichter (jetzigen Landgerichtsrat) in Mannheim, Dr. Oskar Grohe (Berlin, S. Fischer) stammen wie die früher erschienenen Briefe an Emil Kauffmann und Hugo Faißt aus jenem Kreise von tatkräftigen Freunden, die der österreichische Tondichter mit einem Male um das Jahr 1890 fern von der Heimat in Südwestdeutschland fand. Auch in diesen Briefen begegnet man mit Erstaunen vielen Offenbarungen echter Herzlichkeit (z. B. bei dem Tode von Grohes Frau), die man früher dem verschlossenen Manne kaum zugetraut hätte. Am interessantesten aber ist es, daß diese Briefe von Anfang bis zum Ende die Sehnsucht nach dem Musikdrama durchzieht, von Shakespeares „Sturm", zu dem er selbst ein ausführliches Opernszenarium entwirft, vom „zerbrochenen Krug" und vom „Fest auf Solhaug" bis zum „Corregidor", dessen Entstehung wir hier in prächtigen Freudenausbrüchen verfolgen können, zum „Manuel Venegas" und zu einer geplanten Vertonung der „versunkenen Glocke". Und merkwürdig, wie es schon von Anfang an in ihm feststeht: ein heiteres Werk müsse es sein, so aus dem sonnigen Süden, mit einer großen Trinkerszene! Ist es nicht rührend, wenn der Tondichter, dem das Leben so übel mitgespielt, der Verkannte, Verfolgte, Unterdrückte, den schließlich ein tragisches Geschick knapp vor dem Anbruche einer besseren Zeit in die Nacht des Wahnsinns versenkte, die Worte findet: „Sollen wir denn in unserer Zeit nicht mehr von Herzen lachen können und übermütig sein, müssen wir Asche aufs Haupt streuen, Bußgewänder anziehen, die Stirn in tiefsinnige Falten kleiden und Selbstzerfleischung predigen? . . . Ich für mich will heiter sein, und wenn hundert Leute mit mir lachen können, bin ich's zufrieden . . . (Ein) angenehmes Plätzchen in (dem) schönen Himmel möchte ich gerne finden . . . in einer fröhlichen und originellen Gesellschaft, bei Gitarrengeklimper, Liebesseufzern, Mondscheinnächten, Champagnergelagen usw., kurz in einer komischen Oper!" M Vancsa

© Ueber historische Konzerte

Daß den Veranstaltern unserer heutigen feuerwerkartigen Konzerte jeder geschichtliche Sinn fehlt, daß überhaupt das Bewußtsein, Kunst zu üben, hinter dem „Geschäfts"-trieb verschwunden ist, darüber wird wohl jeder mit dem Rundschauaufsatze im zweiten Septemberhefte übereinstimmen. Man braucht aber, um bessere Muster zu suchen, vielleicht nicht nach New York gehn.

In Breslau veranstaltet der „Bohnsche Gesangverein" seit einem Vierteljahrhundert historische Konzerte. Am 5. März ds. Jahres fand das hundertste statt. Insgesamt sind sie von Prof. Emil Bohn vorbereitet, eingeübt und geleitet worden, und sämtlichen ging ein einleitender Vor-



Digitized by Google

trag des Dirigenten voran. Unter unsäglichen Schwierigkeiten begannen sie. Das große Publikum blieb selbstverständlich fern. Nur eine kleine Gemeinde bildete sich anfangs, aber für die wenigen wurden die Konzerte eine gute Schule fürs Vomblattsingen und zugleich ein reichströmender Quickborn reinen Genusses. Der Musiksaal, später die Aula der Universität, eines prachtvollen Jesuitenbaues, waren wie geschaffen für solche feine, intime, fern von allem Geschäftslärm bleibende Stimmung. Mehr als einmal während der langen Zeit konnten die Konzerte nur durch große Opfer einzelner gehalten werden. Jetzt erst, nach dem hundertsten, hat sich Stadt- und Staatshilfe eingefunden, der Zuhörerkreis ist im Wachsen. Ist also die Zukunft gesichert? Hier liegt trotz der besseren „Finanzierung" ein Punkt, der für Deutschland wie für Amerika gilt: mag ein hervorragender Leiter mit aufopfernder Zähigkeit sein Publikum zu sich herauf gebildet haben, mit seiner Person, fürchte ich, steht und fällt das Ganze. Es gehört nicht bloß gründliche musikalische, sondern vor allem eine weitumfassende historisch-wissenschaftliche Bildung dazu, ganz zu schweigen von der rücksichtslosen, viel belächelten, opferreichen Verfolgung des Ideals. Ich weiß niemand, der einst an Bohns Stelle treten soll. Schüler von ihm haben wohl anderwärts, z. B. in Straßburg, Versuche gemacht, aber die Ausdauer, um das Publikum durch Gewöhnung in den Bann zu zwingen, fehlte.

Was die Breslauer historischen Konzerte geleistet haben, lehren die kennenswerten Schriften darüber: „Fünfzig historische Konzerte in Breslau" usw. von Emil Bohn, die besonders wegen der erschöpfenden Bibliographie des weltlichen deutschen Liedes in seiner Blütezeit von 1500 bis 1640 wichtig ist, und die nächstens erscheinende Chronik des zweiten Halbhunderts dieser Konzerte. Und was können die Programme nicht auch den Laien lehren! Ich greife nur die altdeutschen Lieder heraus. Ich habe mit Sekundanern an einem Provinzgymnasium einen freiwilligen Chor gebildet, weil der Gesangunterricht im argen lag; wir haben mit den Riemannschen Neidhartliedern, auf welche der Kunstwart durch Artikel und Notenbeilagen mehrmals hinwies, angefangen und manche Freude daran gehabt. Breslau hatte bisher eine einzig dastehende Gelegenheit zur Kenntnis geschichtlicher Musik. Ich bin zu skeptisch, um vorläufig an die Möglichkeit solcher Veranstaltungen an jedem beliebigen Orte vor großem Publikum zu glauben. Aber, Gott sei Dank, noch ist Amerika nicht unsere letzte Zuflucht, um Anregung zu finden. Und wenn irgendwo ein tüchtiger Gesanglehrer von fester musikalischer Bildung einen guten Chor oder ein wackres Schülerorchester hat, so mag er im kleinen das versuchen, was im großen noch nicht möglich ist. Er wird bei seinen Kräften viel reicheren Dank finden, als er ihn je vor einem großen Kreise ernten würde. Vielleicht gibt auch der Kunstwart nach und nach manchen Isaac, Senft, Finck, Haßler usw. oder manche alte Volksliedweise in Bearbeitungen heraus, die wie die Bohnschen oder wie Riemanns Neidhartweisen dem Schöpfer der Weise gerecht werden, ohne trocken antiquarisch zu sein, und führt damit gewissermaßen „musikalische Meisterbilder" ein.* K Gusinde

◎ Ueber den Vortrag Bachs sagte neulich Marteau in einer

---

* Derlei liegt allerdings im Plane der Kunstwart-Unternehmungen, aber im Werke ist es noch nicht. Kw-L



Digitized by Google

Schulrede: es sei der Fehler der Deutschen, daß sie ihren Bach zu schwerfällig nähmen. Eine Gavotte von Bach sei eben eine Gavotte, und ein Gigue oder Bourée sei eben ein Tanz. Viele Deutschen aber glaubten, sie müßten solche Tänze wie Trauermärsche spielen, weil sie — von Bach sind. Das scheint ein gutes Wort, wir geben's weiter.

**Deutsche Kunstpflege** erweisen die Spielpläne des „Neuen Königlichen Operntheaters" (Kroll) in Berlin. Seine gastlichen Bretter gehörten an den Abenden vom 2. bis zum 26. August den folgenden Komponisten: Bizet, Verdi, Bizet, Puccini, Bizet, Puccini, Bizet, Puccini, Verdi, Bizet, Puccini, Bizet, Maillart, Bizet, Verdi, Puccini, Bizet, Puccini, J. Strauß, Verdi, Puccini, Rossini, J. Strauß, Puccini, Cherubini.

Nein, allzugroß ist der Kunst-Chauvinismus bei uns Deutschen in Berlin doch wohl noch nicht.

**Aeußerliches vom Harmonium**

Das Harmonium, das jetzt erfreulicherweise infolge der großen Vervollkommnung seines Baues wie seiner Literatur immer weitere Verbreitung gewinnt, wird als Gerät noch immer äußerlich zu etwas herausstaffiert, was es gar nicht ist. Vor allem durch die famosen Harmonium-Aufsätze, die ihm das Aussehen einer Orgel verleihen sollen. Da erhebt sich über dem Harmonium je nach der Preislage in mehr oder weniger großer Pracht und Herrlichkeit ein Aufbau, offenbar Orgelpfeifen, ff. vernickelt, in ff. matt- oder hochpolierter Umrahmung, bald sind es 5, bald 7, 8, 9, ja auch, wenn es hoch kommt, bis zu 25, in den verschiedenartigsten Anordnungen untergebracht. Wie hübsch, wie poetisch, man meint, man wäre in der Kirche. Nur daß die Sache reiner Humbug ist. Man kann den ganzen Aufsatz abnehmen, er steht in keiner Verbindung mit dem eigentlichen Instrument. Die „Pfeifen" sind manchmal sogar nur massive polierte Holzstäbe, wohl gar goldbronziert, aber auch wenn es wirkliche Metallröhren sind, **klingen** tun sie auf keinen Fall. Nur **kosten** tun sie etwas, und nicht zu knapp; manchmal kostet der Aufsatz mehr als den vierten Teil des ganzen Instruments. Aber nicht wahr: im Notfall lieber ein paar Register, als so ein zauberhaftes Prunkstück fahren lassen?

Wird hier das Harmonium zum **Orgelpapagei** erniedrigt, so heißt es ein andermal in einem Harmonium-Preisbuch: „Das Gehäuse ist von einer wunderbaren Schönheit, einem **Piano** völlig gleichend und einen eigenartigen, vornehmen Geschmack offenbarend. Ein wirklich hochelegantes Saloninstrument." Als ob nicht das intime, bescheidene Harmonium am besten wegkäme, wenn es sich ohne verlogenen Aufputz ruhig als das gäbe, was es ist; bei ihm handelt es sich nun einmal weder um ein Pfeifen- noch um ein Saiten-, sondern um ein Zungeninstrument.

Wir möchten bitten: wer ein Harmonium mit solchen Aufsätzen bei guten Freunden sieht, der tue seinen Mund auf und sage klar, was der andere (Musikleute sind ja oft so) vielleicht noch gar nicht oder nur verworren fühlt. In schönster Deutlichkeit freilich darf reden, wer etwa ein Harmonium **kaufen** will. Unsere Fabrikanten und Händler sind ja bis auf die berühmten Ausnahmen, so die Regel bestätigen, angesichts eines vollen Geldbeutels auch ästhetisch und moralisch am leichtesten zu gewinnen. **Hermann Ricken**

Bildende und angewendete Kunst

Zu Adolf Oberländers sechzigstem Geburtstag genüge Gruß und Glückwunsch, haben wir doch erst



Digitized by Google

unlängst dem Meister ein Heft (XVI, 9) gewidmet, dem wir neben Oberländerschen Schöpfungen sein Bildnis von Samberger beigeben durften.

☞ Der Tag für Denkmalpflege

fand in diesem Jahre am 22. und 23. September in Bamberg statt. Besucht wird dieser Tag von Kunsthistorikern und Konservatoren einerseits, Architekten anderseits, dazu kommen einige Vertreter deutscher Regierungen und Städte und einige Kunstfreunde.

In der wichtigsten Frage, die diese Tage stets beschäftigt, Erhaltung der alten Baudenkmäler, stehen die Kunsthistoriker und die Architekten im Gegensatz zu einander, denn die Kunsthistoriker wollen in der Hauptsache die alten Baudenkmäler in ihrem geschichtlich gewordenen Zustande erhalten, die Architekten dagegen wollen natürlich am liebsten bauen — umbauen, ausbauen usw. So ergibt sich der eigenartige Zustand, daß oft Vorträge, die durchaus entgegengesetzte Ansichten vertreten, unmittelbar hintereinander gleich starken Beifall erhalten. Der nicht Eingeweihte, der das zum ersten Male miterlebt, muß sich wunderbare Ansichten über den Denkmalpflegetag bilden. Der wichtigste Punkt der Tagesordnung war diesmal die Beratung über das Schicksal des Heidelberger Schlosses besonders des Ott Heinrichbaus. Die Ansichten darüber, was hier geschehen muß, stehen einander schroff gegenüber. Die einen wollen den Bau durchaus erhalten, wie er ist, und jedenfalls immer noch lieber einstürzen lassen, als daß man ihn so ausbaue und ausstatte, wie das Karl Schäfer mit dem Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses getan hat. Die anderen wollen den Ott Heinrichbau „wiederherstellen". Die Entscheidung darüber liegt bei dem badischen Finanzministerium und beim badischen Landtag, die das Geld zu bewilligen haben, und soll in den nächsten Monaten fallen. Die Beratungen des Denkmalpflegetages konnten daher nur dem Zwecke dienen, die Ansichten zu klären.

Es ist schwer zu sagen, welches eigentlich ihr „Ergebnis" gewesen ist, denn abgestimmt werden konnte natürlich nicht. Eine Tatsache aber ist, daß niemand gewagt hat, die Schäferschen Entwürfe zum Ausbau des Ott Heinrichbaus zu verteidigen. Schäfer will den Bau wieder so herstellen, wie er einst „gewesen" ist. Da hierüber durchaus keine Gewißheit herrscht, weil der Ott Heinrichbau wiederholt starke Veränderungen erfahren hat, so läßt sich über die „Richtigkeit" einer Wiederherstellung durchaus streiten. Anderseits knüpfen sich an den jetzigen Zustand keine historischen Erinnerungen, er ist 1764 durch eine Feuersbrunst hervorgerufen worden, nach der man aus Gleichgültigkeit die Wiederherstellung unterlassen hat. Erscheint darnach einerseits ausgeschlossen, daß man den Bau in seinen angeblich echten einstigen Zustand zurückversetzt, so geht aber anderseits auch kaum an, daß man ihn einstürzen läßt, denn dieser Einsturz könnte sich über Jahrhunderte ausdehnen, während deren man die sich auflösenden Mauern der Gefahr wegen etwa durch Bretterzäune oder sonstwie absperren müßte. Es lebe also das „Provisorium"! Man wird schwerlich zu etwas anderm kommen, als daß man die Schauseite des Ott Heinrichbaus durch eiserne Schienen und Verankerungen von rückwärts stützt, oder daß man dem Bau ein schlichtes Dach aufsetzt, ohne dabei die Innenräume auszubauen und am Aeußeren Veränderungen vorzunehmen. Ueber diese beiden Möglichkeiten wurde denn auch in Bamberg



Digitized by Google

viel gestritten. Zunächst: Ob die Mauern des Ott Heinrichbaus überhaupt ein Dach tragen könnten. Indes, man kann jetzt Dächer konstruieren, bei denen die Hauptlast gar nicht auf die Mauern fällt, sondern auf Innenpfeiler, sodaß also ein Seitenschub ausgeschlossen ist; ein Beispiel hierfür bietet das neue Dach auf der umgebauten Kreuzkirche in Dresden. Ob eine freistehende Mauer durch Frost zerstört werde, ob es also für die Erhaltung besser sei, dahinter heizbare Räume anzulegen. Ob es angehe, den gesamten Bau niederzulegen und genau wieder wie vorher, aber fest und dauerhaft, aufzubauen. Ob bei einem so alten Bauwerk die Anbringung von eisernen Schienen und Verankerungen denn überhaupt angängig sei. Usw. usw. Sicher als Ergebnis scheint uns nur: man sollte, wie die Sache liegt, so bald keinen endgültigen Schritt tun, keinen Schritt, den man nicht zurücktreten kann. Diese Ansicht, die Dehio darlegte, fand keinen Widerspruch. Im übrigen soll der stenographische Bericht der Bamberger Verhandlungen der badischen Regierung als Material überreicht werden.

Außer über diesen Hauptpunkt wurde auf dem Denkmalpflegetag noch gesprochen über die Aufnahme der beweglichen Kunstdenkmäler in Privatbesitz in die Inventarisationsverzeichnisse, über die Bedeutung des Berliner Opernhauses, die Aufnahme der kleinen Bürgerhäuser in Deutschland, ein deutsches Kunsthandbuch, die Erhaltung der alten Straßennamen, endlich über Denkmalpflege und moderne Kunst.

Auf einzelnes aus diesen Verhandlungen wollen wir noch zurückkommen. Paul Schumann

**Zwei deutsche Ausstellungen**

haben den Reigen der Berliner Winterausstellungen eröffnet. Es ist traurig, daß man auf eine solche Tatsache wie auf etwas Außergewöhnliches hinweisen muß. Aber seit Jahren war es bei unseren großen Kunstsalons so Brauch, mit irgend einem berühmten Franzosen oder auch berühmten Engländer anzufangen. Und nun heißt der erste Künstler, für den der Salon Schulte ernstlich wirbt, Böcklin, und bei Gurlitt heißt er Thoma. Beide Ausstellungen sind offene Proteste, und die rege Teilnahme des Publikums an diesen Ausstellungen beweist, daß man mit den Protesten einverstanden ist. So wären die unglaublichen Angriffe gegen die deutsche Malerei, die in der letzten Zeit so viel Wortstaub aufwirbelten, doch zu etwas gut gewesen. Aber wir wollen die Unerquicklichkeiten vergessen und mit reinen Sinnen die deutsche, reine Kunst genießen, die uns hier aufs neue geboten wird. Besser als in der Gurlittschen Ausstellung haben wir bisher kaum Thomas Kunst in der Landschaftsmalerei beobachten können. Das ist allerdings nichts für die Leute, die bei den Impressionisten die allein seligmachende Landschaftskunst unserer Zeit verehren. Nie wäre ein Thoma imstande, dasselbe Stückchen Kirchenwand oder den nämlichen Heuschober ein dutzendmal hintereinander peinlich zu malen, nur um ein Dutzend verschiedener Licht- oder Luftstimmungen wissenschaftlich genau wiederzugeben. Seine Landschaften sind Gelegenheitsbilder, wie Goethes Gedichte Gelegenheitsgedichte sind. Sie sind erwandert, so gut wie die eines Richter oder Schwind; deshalb erwecken sie auch in uns so unmittelbar die alte deutsche Wanderlust. Frische Morgenluft meint man zu atmen, wie Lerchenschlag und heller Kindergesang klingt es uns im Ohr.

Schulte hat sich die Böcklinsamm-



Digitized by Google

lung des Wormser Obersten von Heyl ausgeliehen. Die 21 Nummern dieser Sammlung verteilen sich auf die Jahre 1864—88, also auf Böcklins beste Schaffenszeit. Als vor einiger Zeit im Kunstwart von der technischen Entwicklung bei Menzel die Rede war, wurde auch Böcklins gedacht. Die Heylsche Sammlung bietet eine prächtige Gelegenheit, die starke, mit fast beispielloser Energie durchgeführte künstlerische Arbeit zu verfolgen, die Böcklin langsam erst jene Größe der Linie, Ruhe der Form und Sattheit der Farbe gewinnen ließ, die wir alle aus seinen späteren Werken kennen. Alle Kunst ist schließlich lediglich Ausdruck der Kultur, und alle Kultur nur Ausdruck der Rasse: solange das künstlerische Urteil bei uns von Romanen oder gar Orientalen diktiert wird, können wir uns nicht wundern, wenn man Böcklin immer wieder als eine Art Barbaren schildert. Weiß erst wieder eine ganze Generation bei uns so fest und gerade in die Welt zu blicken, so stolz und aufrecht sich zu halten, wie Böcklin in dem Selbstbildnis der Heylschen Sammlung, dann wird man eben diesen Böcklin sogar nicht nur als großen Künstler, sondern auch als großen Maler zu schätzen wissen.

Willy Pastor

☞ Neue Bücher von Lichtwark

gehören immer zu den erfreulichsten unserer neuen Kunstliteratur. Wer in ihnen liest, den überkommt bei der ersten Seite schon wohltätige und doch angeregte Ruhe: man fühlt sich im sichern Verkehr mit einer vornehmen Persönlichkeit, die nur von der Sache selbst interessiert ist, deren Gesichtskreis aber weit mehr als den einzelnen Gegenstand umfaßt, und deren Ausblick deshalb bei aller Gelassenheit nichts wesentliches übersieht. In seinen Anfängen hat Lichtwark vielleicht die alte Bauernkultur auf dem Lande zu wenig beachtet und ferner das Mühen um ein Ausbilden der ästhetischen Triebe auch in den niederen und breiten Schichten unsres Volks zu gering geschätzt. Anderseits galten ihm vielleicht gewisse Erscheinungen der Augenkultur zu viel, in denen wir andern nicht mehr sehen können, als eine feine aber äußerliche Zucht, die mitunter zudem nicht deutschen, sondern fremdländischen und uns fremdartigen Wesens war. Aber im Lehren lernend hat Lichtwark ununterbrochen an sich und seinen Gedanken geklärt, gesichtet und vertieft. Nur in einzelnen Aufsätzen, wie dem vom „Deutschen der Zukunft", findet man von früheren kleinen Einseitigkeiten vielleicht noch Reste. Sie wirken in ihrer Gesamtheit kaum anders mehr, als die Obertöne, die den Instrumenten die Klangfarbe geben, sie erhöhen nur den Eindruck des Persönlichen. Nur nebensächliche Versehen, wie die unrichtige Darstellung des Verhältnisses von Wurzel und Stamm auf S. 24, sähe man in späteren Auflagen gern getilgt.

Die beiden neuen Bände heißen „Der Deutsche der Zukunft" und „Eine Sommerfahrt auf der Jacht Hamburg". Der erste davon enthält Reden und Aufsätze, die Lichtwark gelegentlich der Weltausstellungen, sowie verschiedener „Tage" und Museumsjubiläen veröffentlicht hat, um „die Aufgaben des modernen Museums im Zusammenhange mit unserm gesamten Bildungswesen zu untersuchen oder vom Standpunkte des Museums den Kämpfen um Inhalt und Form der künftigen Bildung unsres Volkes zuzuschauen". Der zweite Band bringt „eine Reihe Silhouetten", wie sie sich dem Verfasser ergaben, als er im Sommer 1904 auf einer Jacht eine Kreuzfahrt



Digitized by Google

auf der Ostsee machte, ohne Zwang zu irgendwelchem Studium, welch „losere Berührung mit den Dingen die Massen und Gesamtformen frischer und unbefangener" aufnehmen ließ. Ich wüßte nicht, welchem der Bände ich den Vorzug geben sollte, den systematischer entwickelnden Arbeiten des ersten oder den subjektiveren und noch leichteren Stiftes skizzierenden Aufzeichnungen des zweiten, die doch auch immer nach dem Tieferen hinzielen. Für den einzelnen wird das schließlich vom Stoffe abhängen. Das zweite Buch könnte eine agitatorische Bedeutung für die Reformation unsres Reisens gewinnen. Wenn auch nur wenige auf einer Jacht reisen können, eine größere „Uebung in den Formen der Erholung" brauchen wir alle, soll nicht schließlich in der Zivilisation die Kultur untergehn. Und hierfür kann auch der Mann mit bescheidenem Einkommen aus Lichtwarks Blättern Anregung in Fülle gewinnen. Beide Bände sollten von *allen* gelesen werden, die sich ernst mit ästhetischer Erziehung befassen. Sie sind bei Bruno Cassirer in Berlin erschienen und kosten ein jeder 5 Mark. A

Vermischtes

**Vom Wohlwollen der Presse**

Ein Journalistenverein hat das Bedürfnis, seinen Kassen Geld zuzuführen. Er veranstaltet also eine öffentliche Redoute in den Räumen eines Spezialitätentheaters, die ihm freundlichst, „der guten Sache" wegen, überlassen werden. Natürlich fällt die Vorstellung am Abend aus, und die Artisten bekommen kein Honorar; laut Paragraph so und so viel des Vertrages, der von unvorhergesehenen Eingriffen „höherer Gewalt" in das tägliche Getriebe spricht. Darauf aber klagen die Artisten vor Gericht, denn die Redoute der Journalisten, sagen sie, sei keine höhere Gewalt, sondern eine private Vereinsangelegenheit. Was aber sagt der Richter? Er weist, wie die „Sächsische Zentralkorrespondenz" berichtet, die Klage ab und begründet: „Die Verpachtung des Lokales an den Journalistenverein habe in dem Interesse der Artisten ebensogut wie in dem des Direktors gelegen, denn nicht nur die Direktion, sondern auch der Artist sei darauf angewiesen, *sich das Wohlwollen der Presse zu sichern*, und daher habe der Direktor im Interesse des klagenden Truppenchefs gehandelt, als er dem Journalistenverein das Theater zur Verfügung stellte. Hätte die Direktion dem Verein die Abhaltung der Redoute verweigert, so hätte die Presse das Theater wenig wohlwollend behandelt, hätte die öffentliche Meinung beeinflußt und dadurch zweifellos den Besuch des Theaters beeinträchtigt. Und dies wäre nicht nur von Einwirkung auf die Einnahmen des Theaters, sondern auch auf die Gagen der Artisten gewesen, ganz abgesehen davon, daß diese durch die abfälligen Kritiken dann auch schwerer anderweitige Engagements erhalten hätten."

Was der Richter hier der Presse schlechtweg, das pflegte man bisher nur der Revolverpresse nachzusagen. Es bleibt wohl nicht bei diesem schwer verdächtigenden Spruche. Aber fühlt sich die Presse, auch die sogenannte anständige, wirklich ganz und gar unschuldig an solchen ehrenrührigen Anschauungen? Ist sie nie vom Inseratenteile her „beeinflußbar"? Hat sie nie mit „Waschzetteln" öffentliche Meinung für Bücher und Bilder gemacht? Ist sie stets sachlich geblieben, auch wenn ihr ein gekränkter Theaterleiter die Freiplätze entzog? Erst der, dem das keine unangenehmen Fragen sind, hat das Recht und die



Digitized by Google

Pflicht, dem Richter den Standpunkt klarer zu machen. E K

### Vogelschutz

Aus Amerika wird geschrieben: „Präsident Roosevelt hat an die amerikanische Vogelschutzgesellschaft einen Brief geschrieben, mit dem er sich ganz auf ihren Standpunkt stellt: »Ohne Vogel würde der Frühling kein Frühling sein, noch weniger als ohne Knospen und Blüten, und ich habe den innigen Wunsch, daß wir ebenso wie die Sänger der Wälder, der Obst- und Ziergärten und der Wiesen auch die Vögel unserer Küsten und Einöden schützen könnten.« Weiter betont Roosevelt, daß zur Hälfte die Schönheit der amerikanischen Wälder und Felder von deren Fauna abhänge, und fährt dann fort: »Wir könnten unseren Vorrat an Nahrungsmitteln in beträchtlicher Weise erhöhen, wenn wir unser Volk dahin bringen könnten, allgemeines und einsichtiges Interesse der Erhaltung unserer jagdbaren Vögel und Fische entgegenzubringen. Wenn wir schließlich alle unsere jagdbaren Vögel ausgerottet und unsere Gewässer ausgefischt haben, dann ist dies fast ebenso schlimm, als wenn wir alle unsere Milchkühe und Zuchtstuten töten würden.«"

Aus Japan wird geschrieben, daß die Regierung die Ausfuhr von Vogelbälgen aus Japan zu verbieten gedenke. „Durch das gewissenlose Morden der nützlichen Vögel ist eine solche Menge Schädlinge in Japan aufgekommen, daß man für den Ackerbau fürchtet; besonders die Reisfelder wimmeln von Ungeziefer. Man hofft, daß die Vögel, wenn man sie in Ruhe läßt, sich wieder besser vermehren und jene Feinde der Landwirtschaft vertilgen werden. Der Ertrag, den die Vogelbälge bringen, fällt nicht ins Gewicht gegen den Schaden, den die Landwirtschaft erleidet."

So geht der Vogelschutz-Gedanke allmählich um die Welt. Wann aber werden wir so weit sein, daß die Dame, die sich mit Vogelleichen oder Leichenteilen den Kopf putzt, allgemein als die Halbwilde betrachtet wird, die sie nach Ausweis der Vergleiche mit den Weibern wilder Volksstämme ist?

## Unsere Bilder und Noten

Außerhalb der Reihe unsrer Kunstbeilagen geben wir ein kleines Stifter-Bildnis nach einer Photographie mit, die, weiteren Kreisen bisher unbekannt, erst von Hein vor seinem Stifterbuch als Photogravure veröffentlicht worden ist. Dieses „neue" Bildnis ist, wie bescheiden immer, doch das beste Stifters, das wir kennen; es sind gerade von diesem Dichter sehr verschwommene und weichliche verbreitet.

Unsre andern Vervielfältigungen sollen an drei erlesenen Beispielen zeigen, wie man ein echt moderner Maler und doch zugleich ein geistiger Künstler in dem Sinne sein kann, daß noch ein höherer als ein bloßer Augengenuß aus den malerischen Farbflecken aufblüht.

Zunächst das Seebild von Alexandre Perrier. Die Sonne steht tief, an den gewaltigen Bergen drüben liegt der breite Schatten von dem flacheren Ufer her, das wir nicht sehen, aber von den Schroffen darüber leuchtet in Ruhe der Tag, und auf dem See lebt er noch einmal, leiser, zerlegt und bewegt in tausendfältigem Wellengeflimmer. Man sehe sich gemächlich hinein ins Bild und betrachte es ja nicht zu nah. Wie hingedehnt, wie weit ist das bis dort drüben hin, wo der weiße Nebel-



Digitized by Google

streif die glitzernde Fläche begrenzt! Wie gewaltig ragen daraus in ihrer nackten Starrheit die Felsenriesen ins Licht! Auch hier ist Größe gestaltet.

J. F. Millets Bild der „Aehrenleserinnen" „erzählt" mit seinen drei Bauernfrauen nichts, wenigstens interessiert uns sicherlich nicht, was man auch auf andre Weise als mit Malerei hier mitteilen könnte: daß diese drei eben Aehren auflesen. Sie sind auch mit ihren derben Gesichtern und groben Händen nicht schön, noch sind sie besonders anmutreich in ihrer Bewegung. „Ihre Arbeit macht sie schön." Diese Gestalten sind Typen, diese drei Körper sind Verkörperungen der Bauernarbeit. Und wie das Licht über sie fließt, da verschmilzt es sie mit dem Felde, auf dem sie leben. Die Scholle und der Mensch als Eines — das ist Millet. — Wir haben von diesem weltberühmten Werke noch eine größere Ausgabe als „Meisterbild" in der gleichen Technik anfertigen lassen.

Georg Lebrechts Bild wirkt selbst im Original, ganz gewiß aber in der Reproduktion vor allem durch seine Lichtwerte. Da ist fast nichts modelliert, fast alles in Flächen aufgelöst, innerhalb dieser Flächen oder Flecken ändert sich kaum wesentlich der Helligkeitsgrad. Aber auch hier brauchen wir nur einen genügenden Abstand zu gewinnen und genügend lange zu betrachten, dann tritt zu der eigentümlich musikalischen Harmonie dieser helleren oder dunkleren Flächen noch eine andre Wirkung hinzu. Gibt es doch einen Stilisten ganz ähnlicher Art auch in der Natur, stilisiert doch auch die Dämmerung auf breite in sich gleichtonige Flächen hin. Und so ruft uns Lebrecht die Stimmungen der Dämmerung mit diesem Kunstmittel wach, während die Gestalt des einsamen Reiters wie Thomas oder Schwinds ausruhende Wanderer uns anregen, uns in sie „hineinzufühlen" und diese stille Stunde gleichsam in ihrer Seele zu erleben. — Ein großer farbiger Steindruck nach Lebrechts Werk erscheint bei Voigtländer in Leipzig. A

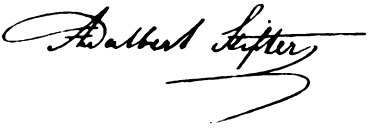
Unsere Notenbeilage illustriert zunächst den Rundschauartikel über Anton Dworschaks Opern, indem sie zwei Proben seiner urvolkstümlichen Musik aus der „Teufelskäthe" bringt. Den Kirmeßwalzer und den Bauernmarsch, welch letzterer die Kunstwartleser an das im 24. Hefte des vorigen Jahrganges mitgeteilte japanische Neujahrslied erinnern dürfte. Daß Dworschak dieses Lied nie gehört hat, ist mit aller erdenklichen Wahrscheinlichkeit anzunehmen. — Des 70. Geburtstages Felix Draesekes gedenkt der Kunstwart nun auch in seiner Notenbeilage mit einem Liede, das ich fast für das beste des greisen Meisters halte. Das ästhetische Ausschöpfen einer an sich schrecklichen Situation kann nicht künstlerischer erfolgen als es hier geschieht. Stimmung und Deklamation, die Mischung von Entzücken und Grauen ist wundervoll getroffen. Daß dieses Lied, ein wahres Seelengemälde in Tönen, viel weniger bekannt wurde als desselben Komponisten viel minder bedeutendes Lied „Das kranke Kind", scheint mir recht bezeichnend zu sein. B

---

**Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: der Herausgeber. Mitleitende: Eugen Kalkschmidt, Dresden-Blasewitz; für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D. W. Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe u. Schriftleitung verantwortlich: Hugo Heller in Wien I.**



Digitized by Google



KW

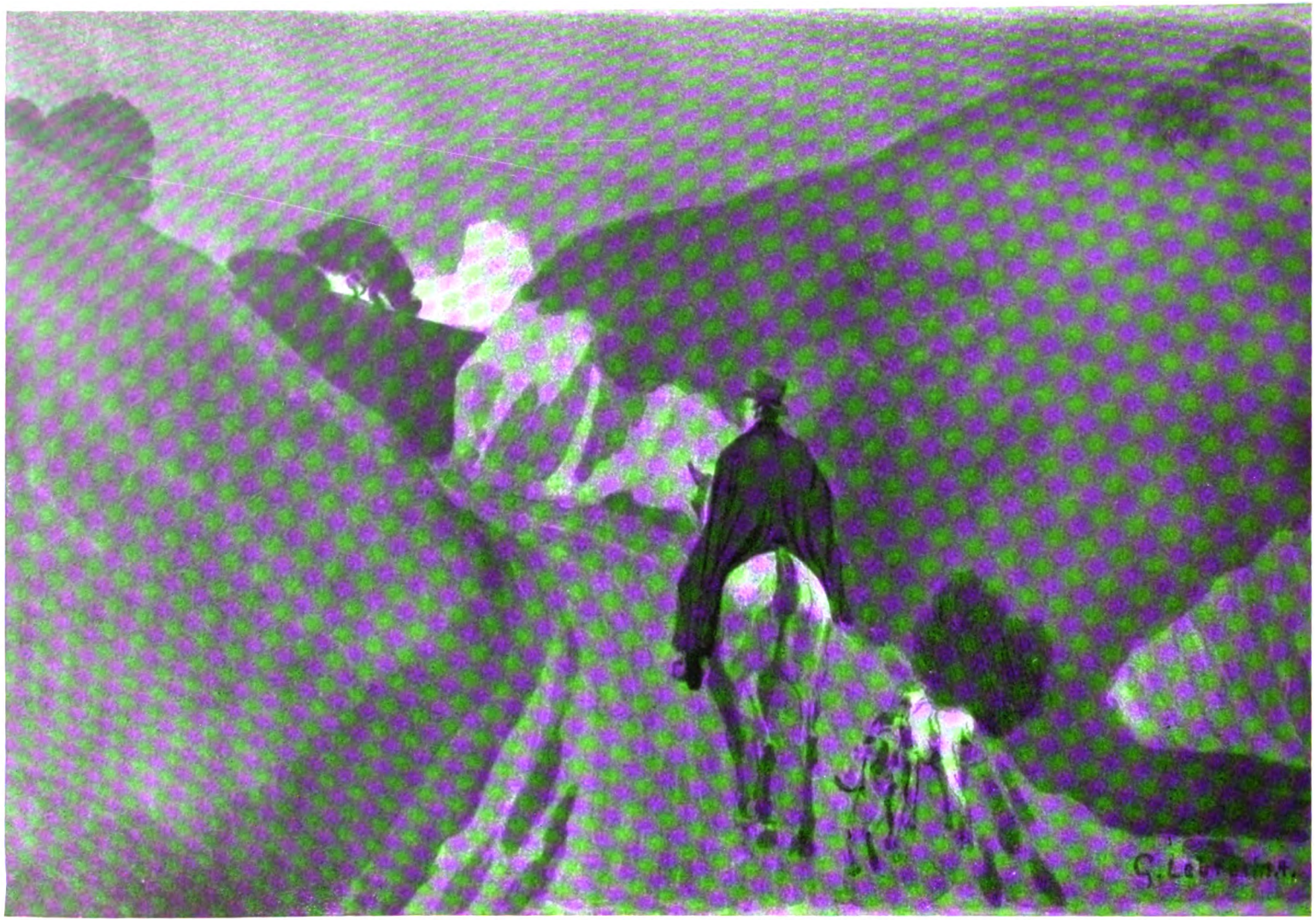
Digitized by Google

Digitized by Google

J. F. MILLET

Digitized by Google

Digitized by Google



GEORG LEBRECHT

KW

Digitized by Google

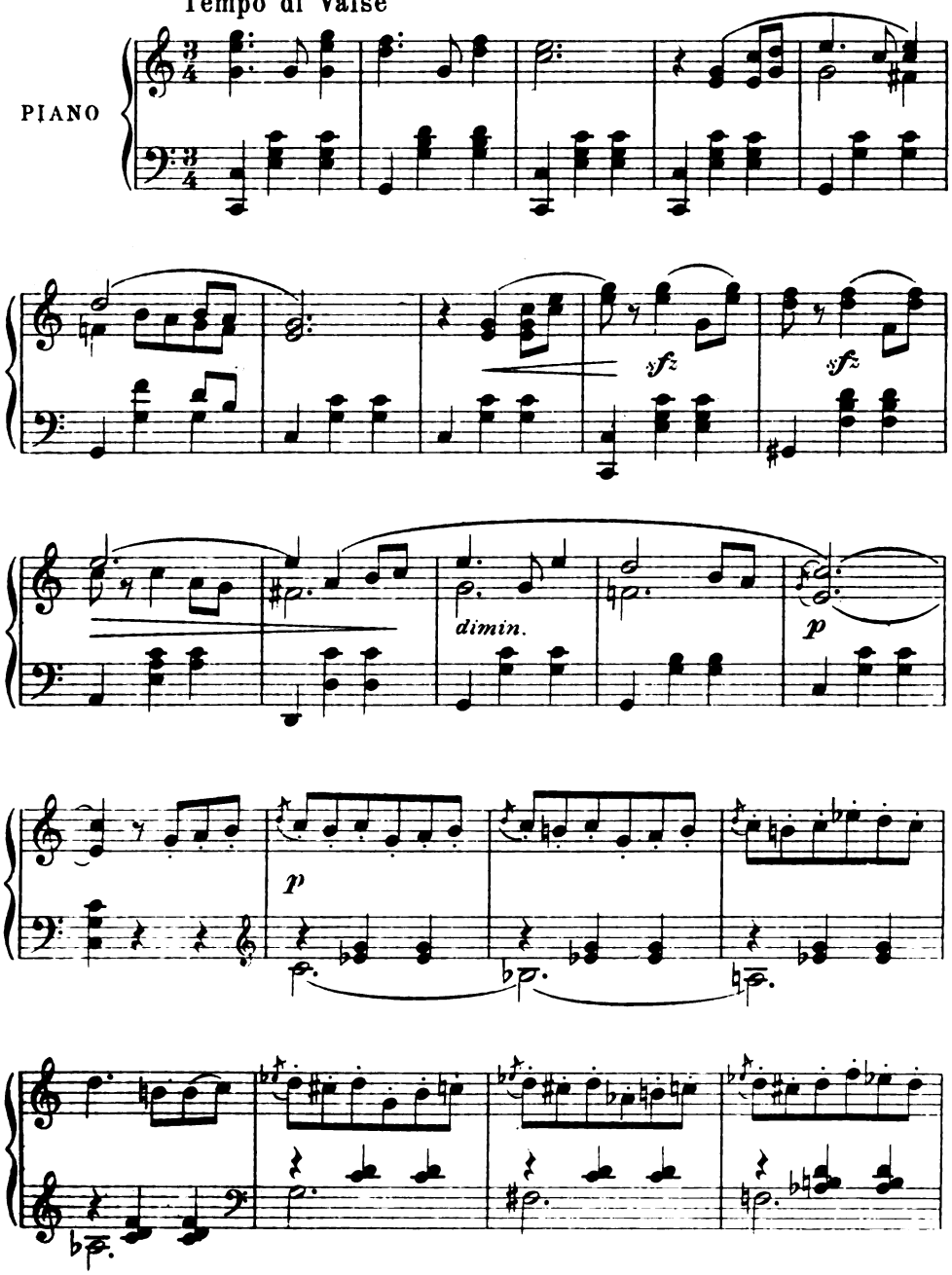
Digitized by Google

BEILAGE ZUM KUNSTWART

# ANTON DVOŘAK

**Kirmeßwalzer aus der Oper „DIE TEUFELSKÄTHE“**

Tempo di Valse

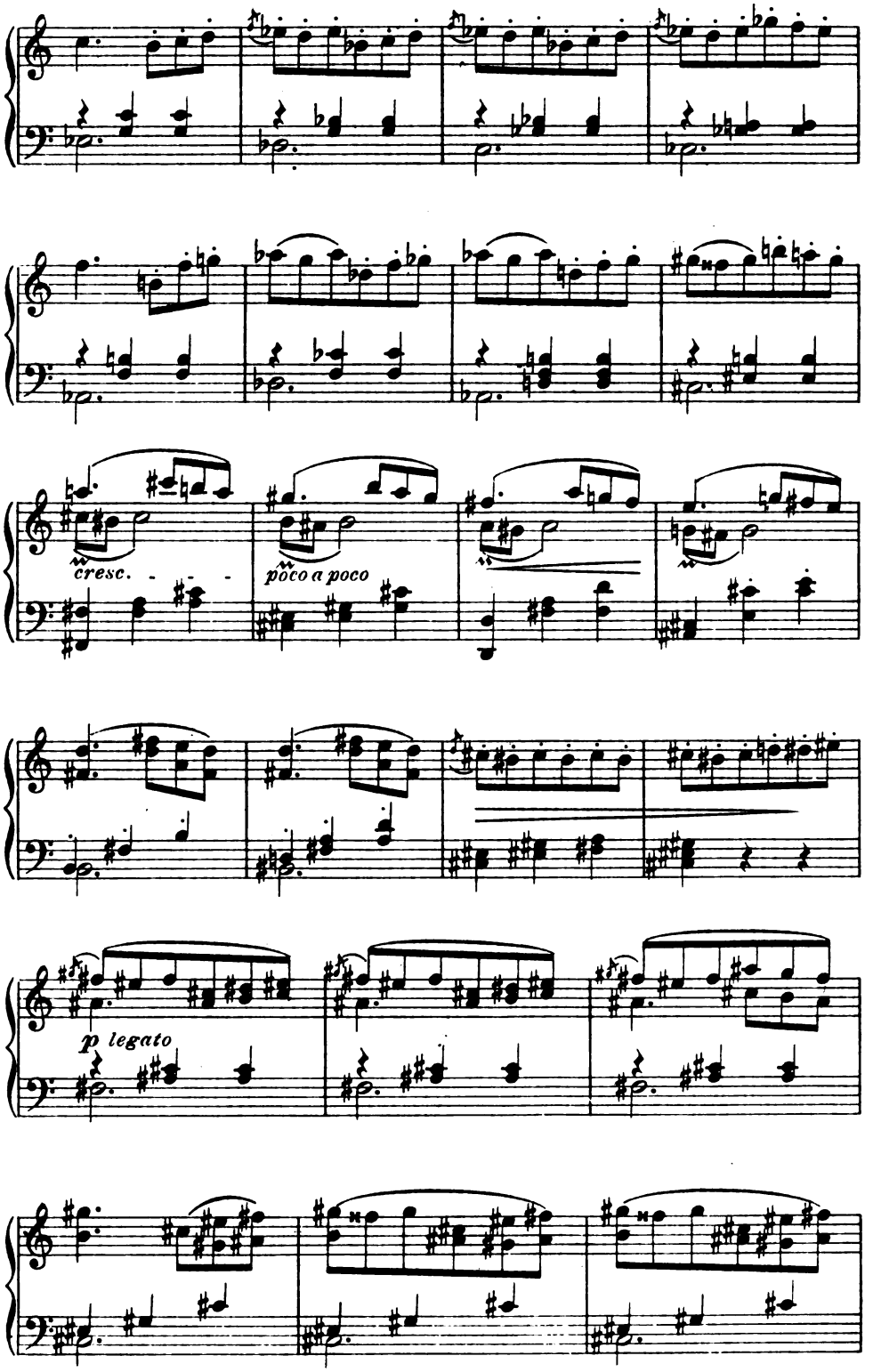



**Erste Veröffentlichung nach dem Manuskript. Mit besonderer Genehmigung der Erben**

Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München
Alle Rechte vorbehalten

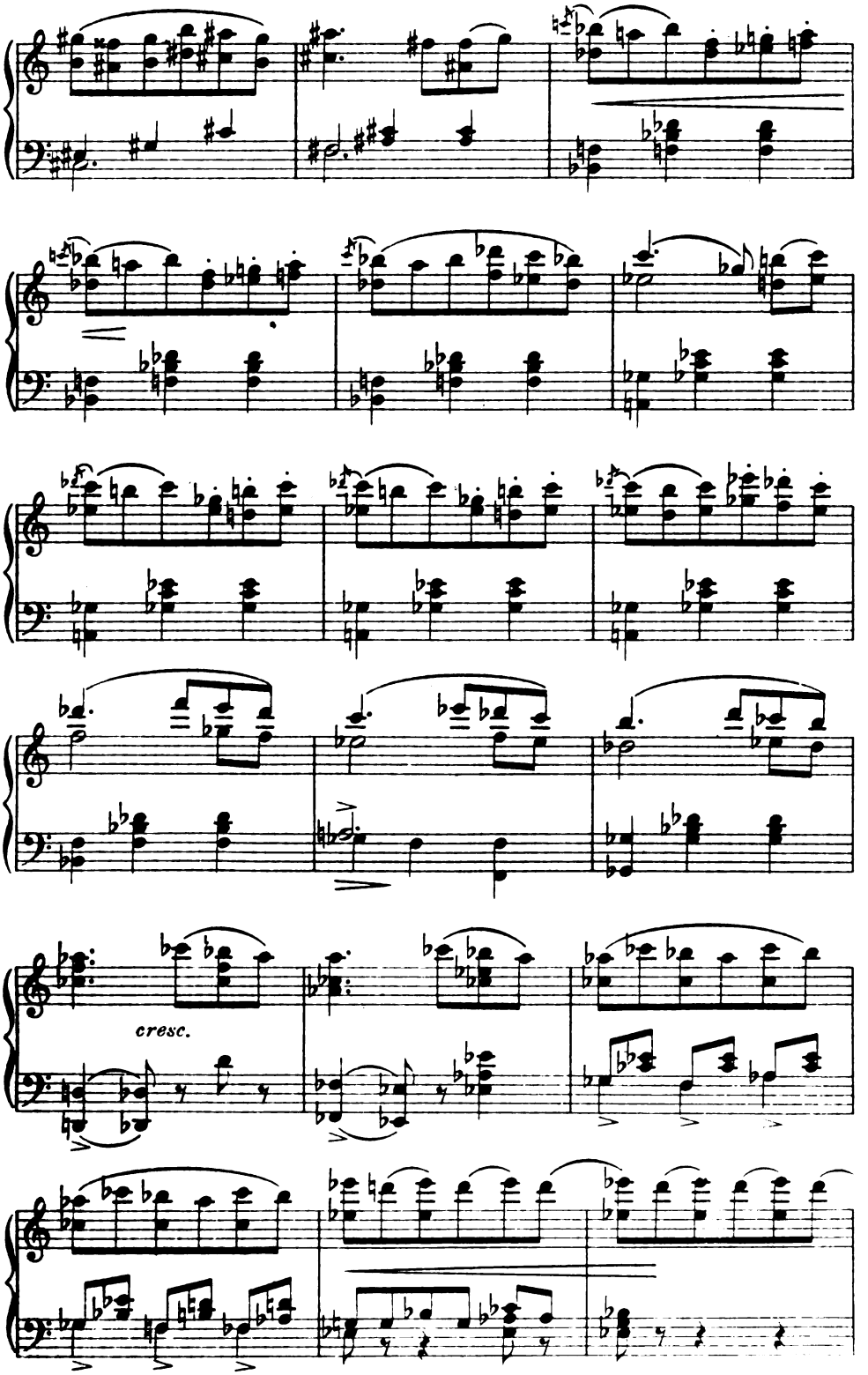


Digitized by Google



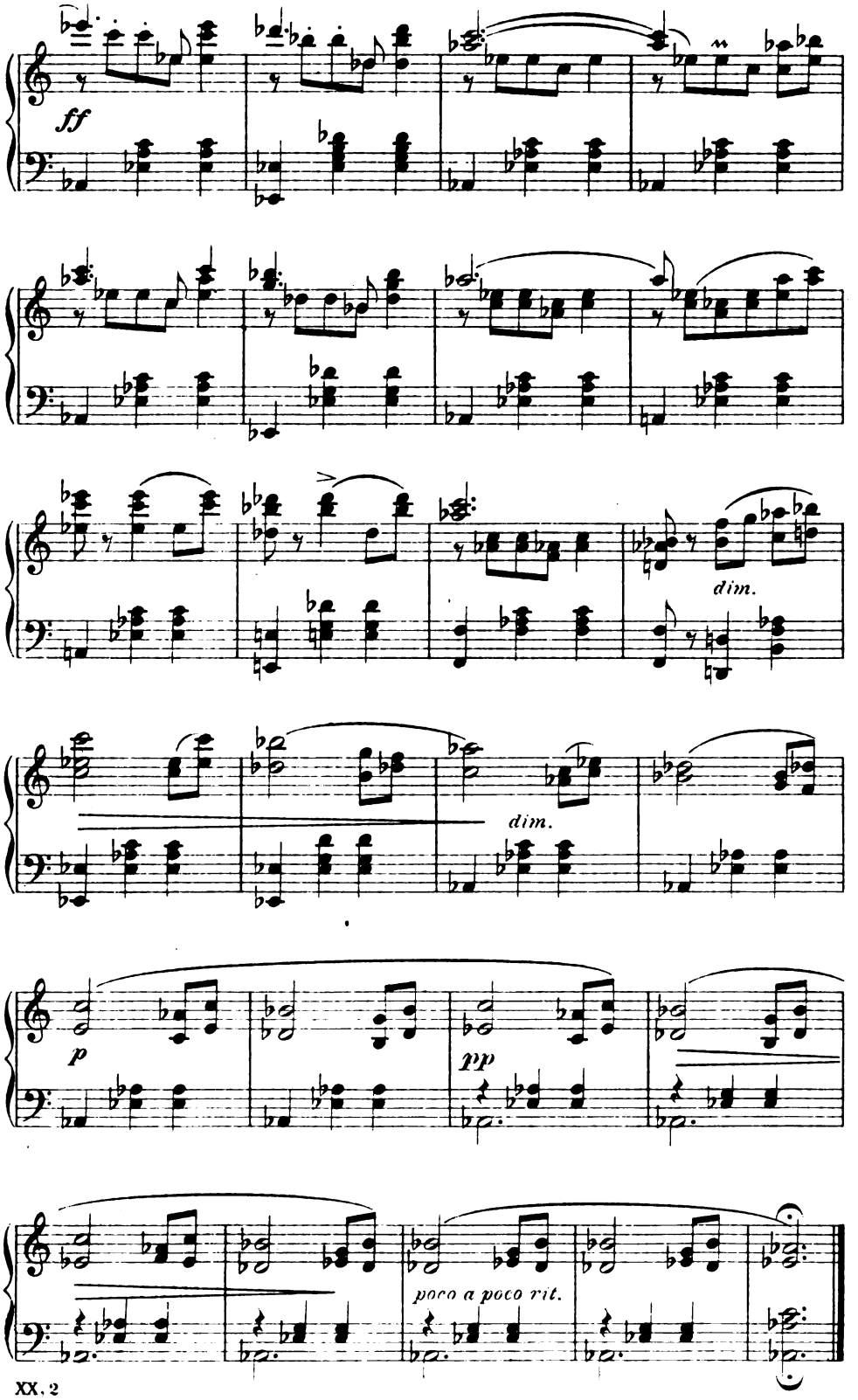



Digitized by Google






Digitized by Google





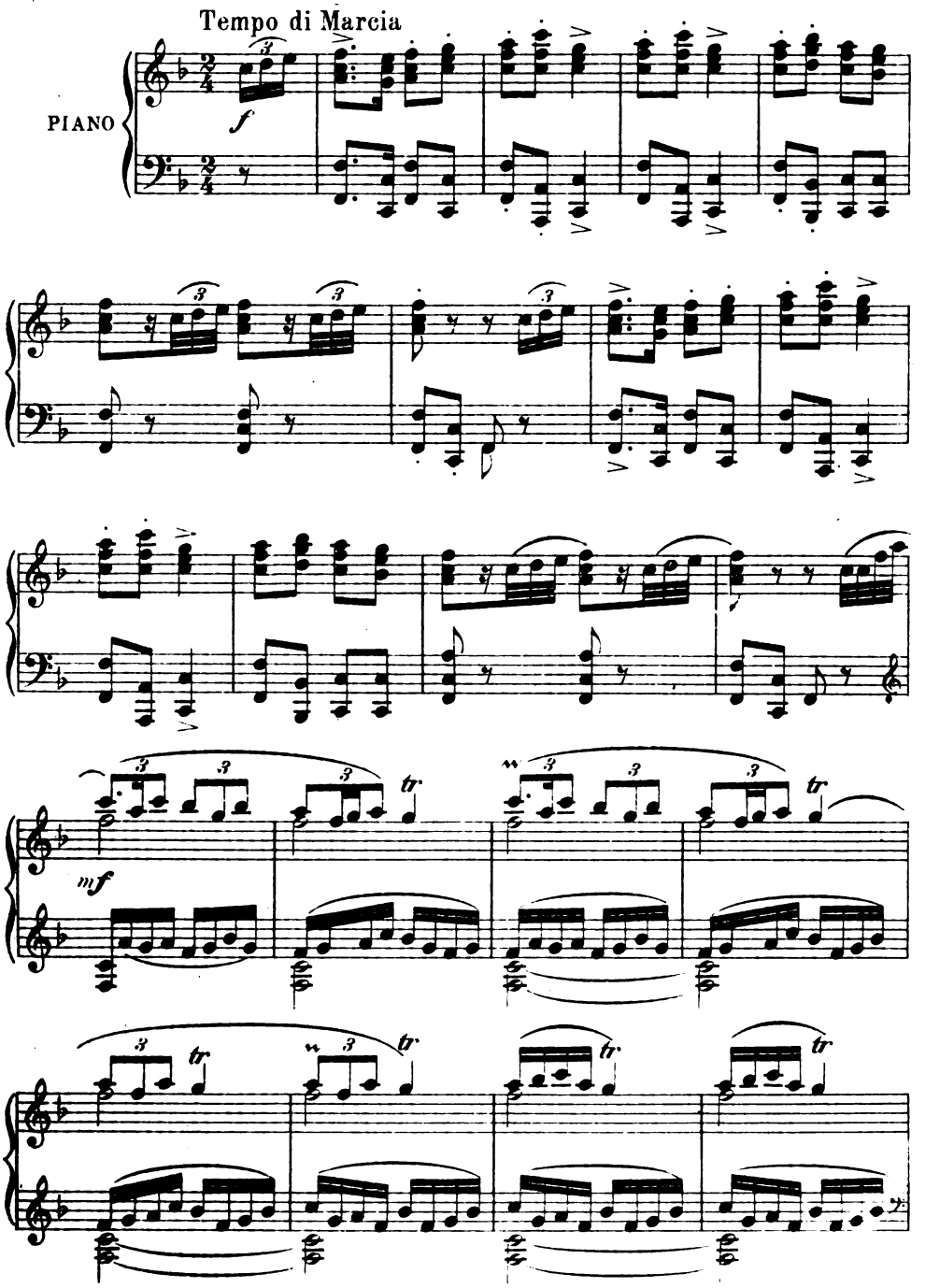

Digitized by Google

# ANTON DVOŘAK

Bauernmarsch aus der Oper
„DIE TEUFELSKÄTHE“

Tempo di Marcia

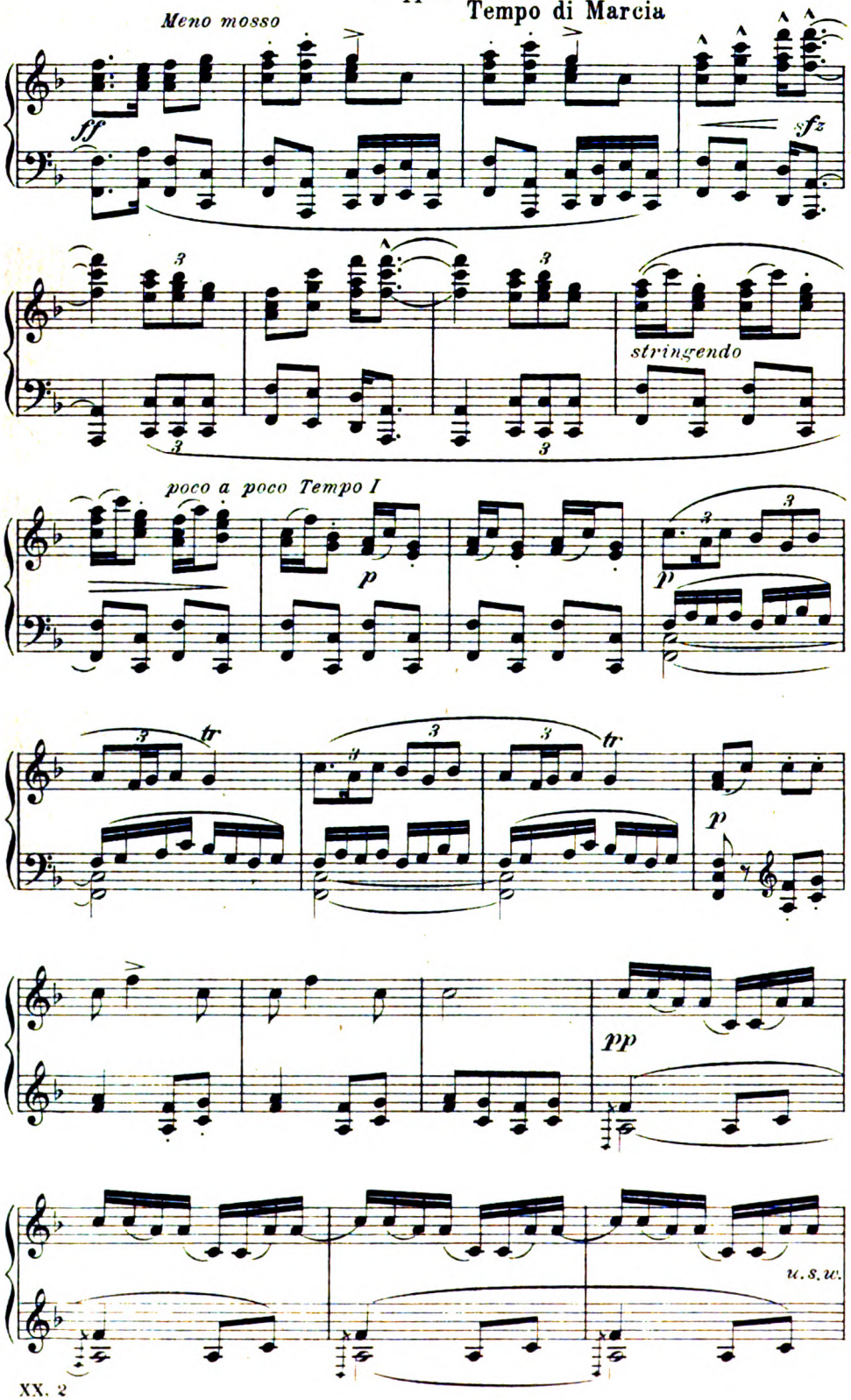
PIANO




Erste Veröffentlichung nach dem Manuskript. Mit besonderer Genehmigung der Erben

XX. 2
57625

Digitized by Google





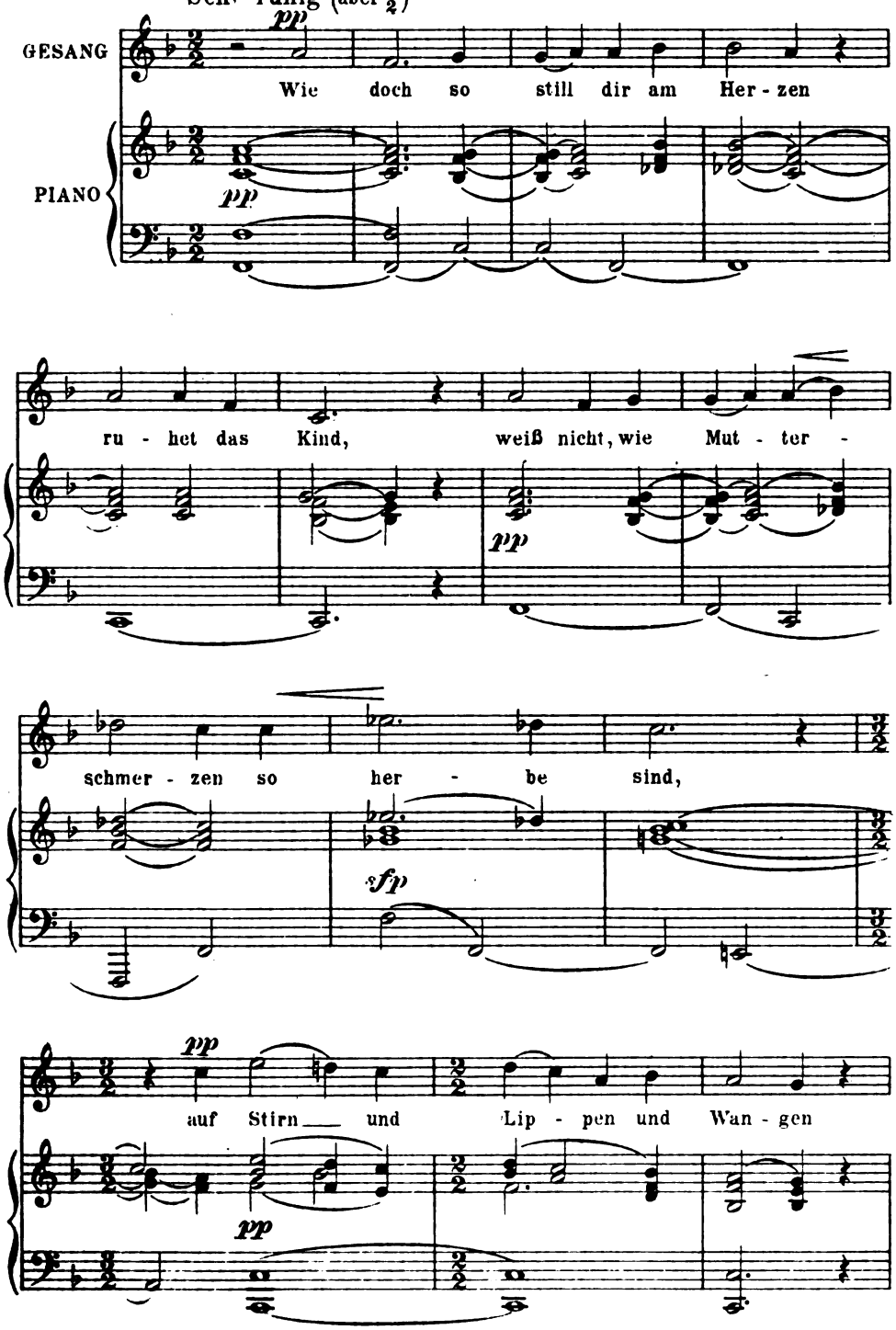

Digitized by Google

# FELIX DRAESEKE

E. Geibel

„DAS STERBENDE KIND“

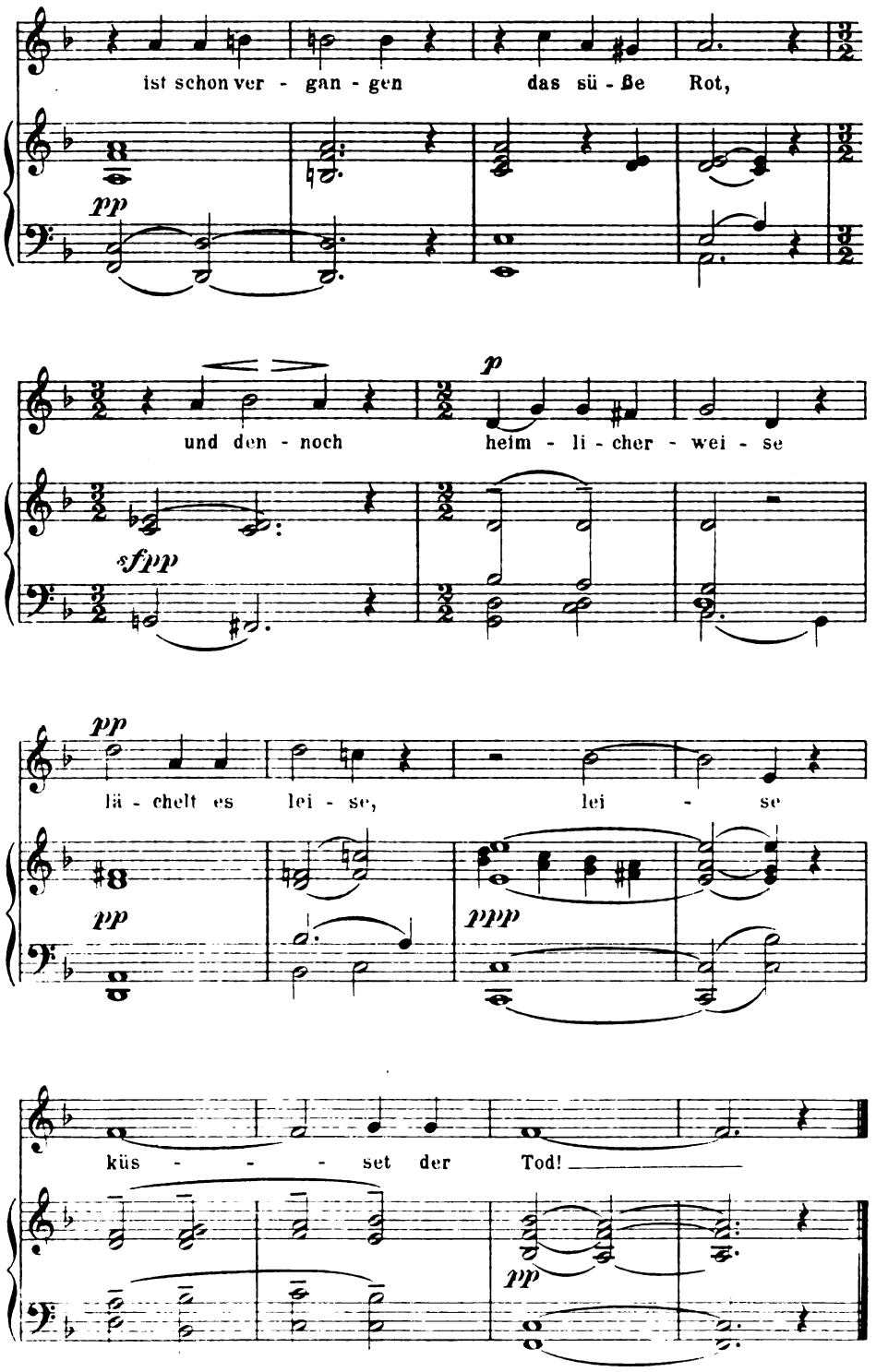
Sehr ruhig (aber $\frac{2}{4}$)




Mit besonderer Bewilligung des Verlags L. Hoffarth in Dresden

XX, 2
57629

Digitized by Google






Digitized by Google

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

Digitized by Google

KARL HAIDER

KW

Digitized by Google

# „Gesund und darum weise!“

Digitized by Google

Digitized by Google

Erstes Novemberheft 1905

19ter Jahrgang Heft 3

# „Gesund und darum trivial"

Ein gescheiter Mann hat einmal von unserm Seelenleben gesagt: „was uns davon bewußt wird, ist im Vergleich zu all dem Unbewußten nicht mehr, als die Schicht Entengrütze im Vergleich zu all den Wasserschichten in einem See." Blickt man oberflächlich auf den hin, so kann es sein, daß man nichts von ihm sieht als von Rand zu Rand die grüne samtartige Fläche, deren tausend und abertausend Teile sich so einträchtig zueinander ordnen. Aber was sie nährt, liegt unter ihr, was sie nährt, das sehen wir so ohne weitres nicht. Und sehen nicht, was darin von seltsamen Pflanzen seltsame Wälder baut, noch was an Tieren darin sich liebt und haßt, nützt oder auffrißt, es sei denn, daß irgend ein Fisch-Unhold ein verfolgtes Gefühlchen oder Gedanklein durch die Entengrütze hinauf an die Oberfläche treibt, oder daß er gar selber auftaucht — dann gibt's Risse. Oder auch, daß von oben ein Wind durch den grünen Ueberzug des Bewußten hindurch die Wasser darunter ins Schwanken bringt, wobei das Bewußte hübsch mittanzt. Oder schließlich, daß gar ein rücksichtsloser Ruderschlag die grüne Wiese des Oberscheins zerschlägt, was dann dem Freunde der Erkenntnis immer einen lehrreichen Einblick gewährt.

Mir war, als dürft' ich solch einen tun, als ich neulich die Worte las: Böcklin sei „gesunder und darum etwas trivialer" gewesen als ein anderer großer Toter der bildenden Kunst. Es war nicht zur Verkleinerung, sondern in warmer Verteidigung Böcklins gegen verständnislose Angriffe und nicht etwa von einem Grünen geschrieben, sondern von einem einsichtigen und bedächtigen Manne, und es könnte den Herrn Verfasser umsoweniger irgend ein ernsthafter Vorwand treffen, als es in einer nebensächlichen Bemerkung zu lesen war. Hätte der Ausdruck im Blickpunkt des Bewußtseins gestanden, er wär' dem Verfasser wohl schwerlich so durchgeschlüpft. Aber gerade das macht ihn uns interessant, daß er bei seinem Auftauchen jene schöne grüne Decke zerriß und so zeigen konnte, was im Unterbewußten lag. Ich behaupte: in Tausenden unserer Kunstgenießenden, Kunstbesprechenden und Kunstbeflissenen schwimmt heimlich das Gefühl herum: was gesund ist, ist trivial.

Hören wir andern das Wort, so kommen vor unser geistiges Auge zunächst Geschöpfe, die mit dem Verfasser, an den ich denke, gar nichts zu tun haben. Da naht sich im Glockenrock der dekadente Jüngling, der amethystfarbene Monde in türkisblauen Bäumen sieht,



Digitized by Google

weil ihn ein Gang hinaus in den Wald bei Nacht leider zu sehr angreifen würde, und ihn begleitet die ästhetische Jungfrau mit schwarzer Locke auf bleicher Stirn, die in den Pausen zwischen ihren Nervenchocs den gereimten Inbrünsten der Dichterin Doloroſa nachträumt. Genügt es nicht eigentlich zur Charakteriſtik, daß eine ganze Schule den Namen der Dekadenten ſich nicht nur in Ruhe gefallen ließ, nein, daß ihn mancher ihrer Vertreter als Bezeichnung für ſich ſelber brauchte? Freilich, „wir Dekadenten", wer denkt da gleich an den eigentlichen Sinn, und zumal „wir décadents" klingt geradezu nobel. „Wir Entarteten" würde beweiſen, daß die deutſche Sprach eine plumpe Sprach, und wenn klärlich daſtände: „Geſundheit iſt trivial", ſo wäre Widerſpruch vielleicht ſogar unter den Dekadenten ſelbſt bei nicht genügend Fortgeſchrittenen zu befürchten. Homer, Dante, Cervantes, Shakeſpere, Goethe — waren ſie wirklich trivial, ſoweit ſie geſund waren? Verdanken wir den Fortſchritt in der Welt nicht der Kraft, ſondern der Schwäche? Erhoffen wir die Geſundung vom Krankwerden? Es wird wohl erſt dann ſo werden, wenn der durch Kopiſch ſo berühmte große Krebs im See frei wird — das ſieht im lichten Augenblicke doch auch der Dekadent. Trivial iſt das abgegraſt Oede, nicht das Kornfeld, das im Safte ſchwillt. Trivialität ähnelt der Geſundheit ſo, wie ein Gedanken-Gemeinplatz einem Gedanken-Eichenwald. Beides ſind eben, es iſt recht einfach, Begriffe, die gar nichts miteinander zu tun haben.

Selbſtverſtändlich iſt das kein Grund dafür, daß ſie in jenen dunkeln Tiefen unter dem Entengrün nicht noch bei andern Koſtgängern Gottes, als den Dekadenten, ihr Weſen trieben. Krankhaftes kann Schönheit mit ſich bringen, jeder, der litt und mitlitt, weiß es. Aber ganz abgeſehen davon, es liegt uns allen nun einmal im Blute, daß das Krankhafte ſchon an und für ſich unſern Blick anlockt. Dann aber: wer iſt denn ganz geſund, wer iſt gar ſtark, wer iſt es immer und iſt es in ſeinem Seelenkämmerlein überall? Wo er es nicht iſt, was iſt menſchlicher, als daß ihm ſeine Krankheit da intereſſant, ſeine Schwäche als Zartheit erſcheint? Was tun die Hyſteriſchen, als daß ſie übertreiben, was im Keime ein jeder hat: im Grunde finden wir ja doch, daß allerhöchſt wir ſehr nette Leute ſind, und Frau Natur ſagt lächelnd dazu: ſo muß es auch ſein.

Kraft verlangt es zum Beiſpiel, mitten im Leben der Gegenwart zu ſtehn. Es braucht nicht das an der Friedrichs- und Leipziger-Straßenecke zu ſein, noch das, wo gerade zu Land oder See manövriert wird, auch nicht das, wo die Dampfhämmer am lauteſten dröhnen oder die Parlamentarier am dringlichſten „hört, hört!" oder die Börſianer am aufgeregteſten „ich geb", „ich nehm" rufen, oder wo die Kunſtausſtellungen dreitauſend Meiſterwerke ausbieten oder die Dampfpreſſen hunderttauſend „Wochen" drucken. All das gehört mit Wohl und Uebel dazu, aber der Geiſt, der auf die elektriſchen Knöpfe drückt, ſteht nicht unmittelbar neben der Mine, wenn ſie ſpringt. Zu dieſem Geiſte des Lebens von heute zu kommen, erfordert zumeiſt noch mehr, als ſeiner Leiſtung ſo aus der Ferne zuzuſehn. Ihn zu verſtehen, erfordert am meiſten. Man kann es nicht, ohne ſeine Leiſtung auch aus der Nähe kennen gelernt zu



Digitized by Google

haben, aber man kann es nicht schon deshalb, weil man das getan hat. Es ist wirklich eine einigermaßen anstrengende Aufgabe.

Gottlob, daß wir ganz und gar nicht alle verpflichtet sind, an ihrer Lösung mitzutun. Ein jeder hat, wie Bartels gelegentlich Stifters sehr richtig sagte, das Recht, dann und wann zu „flüchten". Wen nicht der Beruf zum innern Verarbeiten des Heute zwingt, der mag auch auf die Dauer weltabseits der Güter pflegen, welche die Menschheit von Geschlecht zu Geschlecht zu säubern und zu schärfen hat, oder sie rosten. Nur eines geht nicht: unsre Zeit führen zu wollen und gleichzeitig: sie zu scheuen. Kennen muß sie, mehr: lieben muß sie auch, wer das Ewige ihr ans Herz führen will, wenn sie wieder einmal vergeßlich wird. Wem Auge und Sinn für die Werte der Gegenwart fehlen, wie sollte der aus dem Vergangenen herausschichten können, was wertvoller ist, als was sie schon hat? Wenn ich vergleichen will, muß ich beides kennen. Und wenn ich ein Edelreis aufpfropfen will, muß ich auch mit dem Baume Bescheid wissen, der's weiter entwickeln soll.

Hier aber treibt das dunkle Gefühl vom „Trivialen" im Unbewußten sehr vieler von uns hin und her, die mit Dekadenten und andern Aestheten wenig gemein haben. Den einen zieht's in diese, den andern in jene große Vergangenheit mit den Armen der Sehnsucht zurück, und nun kündet er begeisterten Mundes, was er dort schaut, immer gleichgültiger werdend gegen das Heute, das ihm „trivial" erscheint, und mit dem Wunsche, den Geist dieses Einst wieder auferstehen zu lassen. Weshalb aber wandelte sich der Geist jenes Einst, als weil die Bedingungen sich wandelten, deren Kind er war? Gewiß, mit dem, was sterben mußte von ihm, ist auch zugrunde gegangen, was weiter hätte leben können, wenn's nicht von gleichen Adern gespeist worden wäre. Gewiß, es ist Herrliches unter diesem Gestorbenen, es ist oft manches dabei, das wiederzubeleben zu den höchsten Glücksträumen des Deutschen gehören muß. Aber wir können es nicht herübernehmen genau so wie es war, eben weil die Bedingungen des Lebendigseins jetzt andere sind. Wir können nur Neues erzeugen, das dem Verlorenen entspricht. Neues aus den alten Keimen, die von den Altvordern her in uns weitervererbt sind und von uns weiter vererbt werden, indem wir es anpassen an das, was uns umgibt und es weiternähren mit den Gedanken- und Tateneroberungen unserer Zeit. Versuchten wir's anders, was könnten wir gewinnen, als, statt Muskeln und Hirn, Röcke und Hüte nach alter Form!

Der Ruf nach Goethe ist unter den freiheitlich Gesonnenen in diesen Jahrzehnten lauter als irgend ein anderer Ruf nach Führern und Erziehern ertönt, aber die Rufe nach Rembrandt und Dürer, nach Luther und Schiller und andern Helden vom Geist bewiesen in ihrer Gesamtheit nicht minder, wie sehr der Anschluß an eine große Geistesvergangenheit von uns Heutigen gesucht wird. Wir selber arbeiten dafür, solange der Kunstwart da ist. Wäre aber Goethe je so stolz übern Wald hinausgewachsen, hätten seine Wurzeln nicht seine Zeit umklammert, wie Titanenarme den Fels? Hat die Lebensenergie des Menschen diesen Dichter in ihm nicht erst



Digitized by Google

ermöglicht? Und schätzen wir in ihm denn diesen Dichter allein? Der Mensch, der sich vom Rekrutenausheben bis zum Niederschreiben des Faust auf allen Tätigkeitsgebieten erprobte, dem alles bedeutend, dem nichts „trivial" war, der, heimgekehrt von der Wanderung durch Jahrhunderte, mit dem höchsten Ernst sich in seine Zeit versenkte und mit Liebe ihr diente, dieser große Mensch verkörpert ja erst die Gesamtvorstellung „Goethe". Wer davon nur die Teile in seiner Hand hält, kann sich alles damit zurechtbeweisen, weil er ja nur zu übersehen braucht, was vom Ganzen er weglegt. Wer das geistige Band erfaßt hat, kann der mit Goethe irgend eine dauernde Flucht aus dem Heute entschuldigen, und wär' es die zu Goethe selber?

Ich meine: wir alle fast, die wir uns mit den großen Aufgaben der ästhetischen Kultur befassen, und ich nehme mich selber wirklich nicht aus, wir alle fast betrachten sie noch zu wenig im unmittelbaren Zusammenhange mit unserer Zeit. Genauer, wir betrachten noch lange nicht mit genügendem Ernst das Verständnis unsrer Zeit als Vorbedingung für eine Beeinflussung unsrer Zeit. Es hat Jahrzehnte gegeben, in denen wir unsrer Teilnahme nur das würdig hielten, was als „hohe Kunst" mit dem Leben in keinem praktischen Zusammenhange stand. An dem furchtbaren Niedergange der Kultur, der die Dörfer und Städte ganzer Gaue ästhetisch verwüstete, und gegen dessen Folgen ein Jahrhundert zu kämpfen haben wird, trug auch diese unsre „Vornehmheit" ein großes Stück Mitschuld. Nicht die einzige, nur die: daß die eingesetzten Sachwalter beim Prozesse zu aller Vergewaltigung ihrer Schutzbefohlenen schwiegen. Sie schwiegen, weil sie die Gefahr nicht sahen. Sie schwiegen, weil sie im praktischen Leben nicht Bescheid wußten. Weil sie sich um die volkswirtschaftlichen Bedingungen dessen, was ist und was wird, nicht gekümmert hatten. Noch um die technischen oder politischen oder sozialen Vorgänge, um all das überhaupt, wovon das Verstehen der Erscheinungen und damit das Beeinflussen der Dinge abhängt. Als ich das einmal einem Schriftsteller dieser Generation vorhielt, antwortete er mir in vollem Ernst: „ach was, da handelt sich's nur um praktische Fragen". Freilich, aber immerhin um nicht ganz gleichgültige, nämlich um die: wie man nach Menschenmöglichkeit Ideale verwirklichen kann. A

## Vom dichterischen Schaffen*

### 1. Fleiß und Eingebung

Die Unentbehrlichkeit energischer Arbeit nach der Eingebung braucht nicht mehr bewiesen zu werden, da nur Kinder und Kindeskinder heutzutage noch glauben, Kunstwerke kämen einem fertig in die Feder geflogen. Ich möchte jedoch hier darauf aufmerksam machen, daß der Fleiß auch als Vorarbeiter und Bahnbrecher der Inspi-

* Diese beiden Aufsätze sind gleich den meisten Karl Spittelers zuerst im Kunstwart erschienen — wir drucken sie also heute zum zweiten Mal. Dürfen wir das? Es sind fünfzehn Jahre und mehr seit damals verflossen, und wir könnten aus den Verlagsbüchern nachweisen, daß noch nicht der



Digitized by Google

ration eine wichtige Rolle spielt, daß der alte Rat, die Stimmung oder die Eingebung abzuwarten, besser durch den entgegengesetzten, die Stimmung und Eingebung zu ertrotzen oder anzulocken, verdrängt werde.

Ich muß freilich sofort gewichtige Vorbehalte zur Verhütung von Mißdeutungen aussprechen. Hervorragendes Dichtertalent bildet natürlich die unerläßliche Voraussetzung, denn wo solches fehlt, weiß ich überhaupt bloß eine einzige zweckmäßige Schaffensregel: aufzuhören. Ferner bezieht sich der Wert des Fleißes als einer Vorarbeit gewiß nicht auf den Entwurf eines Werkes, da gerade hier die Eingebung und der Grad ihres Wertes alles entscheiden, sodaß nicht einmal die bewunderungswürdigste Kunst bezügliche Mängel oder Lücken zu ersetzen vermag. Wer ohne genügenden Phantasiezwang an die Arbeit schreitet, ist mit dem betreffenden Werk rettungslos verloren. Die Ureingebung stammt, wie jedermann weiß, aus Seelengegenden, die den Kräften des Verstandes, des Willens und des Geistes weit überlegen sind, und Vorarbeiten gibt es nur mittelbare und passive: vom Leben tüchtig geschüttelt zu werden. Ich gehe sogar noch einen Schritt weiter, indem ich die erste Eingebung, wie gewaltig sie auch sei, für unzulänglich halte, wie es denn die Jugend hauptsächlich darin versieht, daß sie unmittelbar nach einem begeisterten Entwurf an die Arbeit schreitet. Vielmehr sind, ehe ein Plan für arbeitsreif kann erachtet werden, noch eine ganze Menge ergänzender Konzeptionen untergeordneten Ranges notwendig und zwar, grundsätzlich gesprochen, für jede Szene eine besondere, bis eine fortlaufende Kette von Bildern unabwendbar vor der Phantasie bestehen bleibt; dann erst ist das Werk vor den Anfang angelangt; dann aber pflegt es auch den Patienten derart zu beunruhigen, daß es ihn zur Arbeit zwingt, ob er möge oder nicht. Weil nun jene Untereingebungen sich ebensowenig befehlen lassen, wie die oberste Konzeption, — jeder gewaltsame Versuch führt zu einer unheilvollen Fälschung — sieht sich der Dichter öfters, ja meistens gezwungen, seine wertvollsten Pläne jahrzehntelang in den unbewußten Gründen der Seele träumen und keimen zu lassen, bis sich verwandte Untereingebungen in genügender Zahl und Fülle von selbst angesetzt haben. Wer zu früh beginnt, beraubt bei aller Kunst den Stoff seiner schönsten Erträgnisse. Darum bildet die Sorge um die Erkenntnis des Reifezustandes eines Planes eine der größten Nöte des Künstlers.

Nachdem jedoch einmal die Arbeit in Angriff genommen worden ist, hat der ganze Mensch mit angespanntester Tätigkeit seiner gesamten Geisteskräfte, den Verstand voran, sich mit dem Werke zu befassen und vor dem Schlusse nicht zu ruhen. Ich halte Unter-

---

zwanzigste unsrer heutigen Leser damals schon Leser des Kunstwarts war. So denken wir: die wenigen „Getreuen aus alter Zeit" werden's entschuldigen, daß wir die mittlerweile gewonnenen Freunde durch diesen Abdruck auf die Sammlung Spittelerscher Aufsätze hinweisen, die jetzt als „Lachende Wahrheiten" bei Diederichs in Jena zum zweiten Mal aufgelegt worden sind.



Digitized by Google

brechungen, behagliches Versuchen oder längeres Wählen während der Ausarbeitung nicht für ersprießlich. Hier gebührt, wie ich glaube, dem Fleiß ein höheres Recht, als man ihm einzuräumen pflegt. Bei weitläufig veranlagten Plänen nämlich wird selbst bei der besten Vorbereitung, trotz aller Kühnheit des Willens und aller Echtheit der Begeisterung, trotz zahlreichen Augenblickseinfällen sich über kurz oder lang plötzlich ein schlimmer Haken ergeben, sei es, daß eine bisher unbemerkte Schwierigkeit aus einer Falte des Stoffes an den Tag kriecht, sei es, daß Körper und Stimmung nach monatelanger Anspannung den Dienst versagen, sei es, daß man durch unabweisbare Ansprüche des äußeren Lebens abgehalten und aus dem Zusammenhang gerissen wurde, wonach sich der frühere Schaffenshochmut nicht in dem nämlichen Grade wieder einstellen will. In solchen Fällen nun nachzugeben und die Rückkehr von Lust und Stimmung abzuwarten, halte ich für nicht richtig, obschon dieses Verfahren von berühmten Dichtern geübt und empfohlen worden ist. Das Verfahren ist allerdings vorsichtig und sicher, allein es ist nicht groß; hätten die Musiker des vorigen Jahrhunderts und die Maler des 15. Jahrhunderts nach diesem Grundsatze gehandelt, so würden wir um die Hälfte ihrer Werke verkürzt worden sein. Ließe sich nicht eine ähnliche schnelle Treffsicherheit in der Ausarbeitung ebenfalls beim Dichter denken? Ich wage es zu glauben und zu hoffen. Wenn mich aber meine Hoffnung nicht täuscht, dann kann einmal unter günstigen Umständen die Welt das Schauspiel von Dichtern erleben, welche die Fruchtbarkeit der großen Maler und Musiker erreichen, das heißt das bisherige Maß dichterischer Produktion um das Dreifache übertreffen, denn was die fortlaufende Reihe der Werke unterbricht, ist weder der Mangel an vorrätigen Inspirationen ersten Ranges (große Künstler haben stets das Magazingewehr voller Patronen), noch die nötige Reifefrist (es geht wie bei den Orangen: sie reifen zwar langsam, aber es befinden sich immer einige reife im Busch), sondern einesteils das Ringen um die Kunstform, andernteils das Zaudern und Wählen beim Ausarbeiten. Das erstere kann einem durch rechtzeitige Geburt in einem bevorzugten Zeitalter erspart werden, wo man feste Kunstformen bereits vorfindet, das zweite ist Sache der Energie, welche freilich nicht den hygienischen Regeln Niemeyers entspricht.

Meine Meinung lautet mithin: Nach Beginn der Arbeit dürfe man weder auf die jeweilige Stimmung Rücksicht nehmen, noch vor irgend einer Schwierigkeit abbiegen, noch überhaupt sich irgend eine Pause gestatten, sondern die Vollendung kurzer Hand erzwingen. Ist dies jedoch möglich und, wenn möglich, nützlich? Die Kürze soll mich nicht hindern, diese Frage deutlich zu beantworten. Die Eingebung, obwohl sie stets überraschend und ungerufen eintrifft, ist gleichwohl von dem Gedanken nicht so unabhängig, wie man gewöhnlich annimmt; im Gegenteil dient die Denkarbeit dazu, die Phantasie mit befruchtenden Elementen zu füllen, aus welchen sich eines unvorhergesehenen Augenblicks das Visionsbild entladet wie der Blitz aus der schwangeren Atmosphäre. Die Arbeit ist also eine Blitzableiterin oder, um ein Bild zu gebrauchen,



Digitized by Google

ein Pflug, der allerlei gute schlummernde Dinge aufrührt, welche unter der Einwirkung der ewig tätigen Phantasie im Flug aufleuchten. Die Tatsache, daß während oder unmittelbar nach einer kräftigen Arbeit die schöpferische Phantasie in größerem Maße sich gegenwärtig und willig zeigt, als im träumerischen Ruhezustande, wird schwerlich ein Künstler bestreiten; ferner lehrt die Erfahrung, daß neue Eingebungen umso reicher zuströmen, je kräftiger ein Künstler die alten Eingebungen erledigte, je fleißiger er sein Lebtag arbeitete, folglich muß ein ursächlicher Zusammenhang zwischen Arbeit und Eingebung walten.

Nun wird zwar ohne jeden Zweifel die Eingebung nicht an der Stelle erfolgen, wo ich sie begehre und brauche, und der Versuch, mit dem Willen und dem fleißigen Denken eine Schwierigkeit erfreulich zu überwinden oder eine bestimmte Lücke der Phantasie schön auszufüllen, wird ganz gewiß mißlingen. Dennoch werde ich gegebenenfalls die Arbeit mit ganzer Kraft leisten, weil sich während derselben Visionen einstellen werden, die einem andern Teil des Werkes zugute kommen, an welchen ich augenblicklich gar nicht denke. Ich glaube nämlich folgendes Gesetz der Visionsphänomene bestimmen zu können. Niemals taucht eine Vision an demjenigen Punkt auf, nach welchem der Schaffende die Aufmerksamkeit gerichtet hat, wohl aber rückwärts und vorwärts auf der Bahn des Werkes, und zwar in einer Menge, welche der Energie der Arbeit proportional ist. Ich nenne das für meinen Hausgebrauch das Gesetz der ricochetierenden Phantasie. Die Arbeit breitet Fangnetze aus, in welchen eines schönen Morgens die Visionen zappeln. Aus diesem Grunde unternehme ich unbedenklich bei der wüstesten Stimmung die Arbeit. Denn was ist Stimmung? Nervensache; die künstlerische Phantasie aber ist nicht Nervensache, sondern eine heilige Sache. Eine schöne und wahre Legende läßt den Dichter von der Muse ungerufen besuchen. Allein noch schöner und wahrer ist es, wenn der Dichter den Besuch erwidert und sich nicht davon abschrecken läßt, daß er die Muse einmal nicht zu Hause trifft. Oder, prosaisch gesprochen: in einem guten Stoff liegt die Kunststimmung stets enthalten; wer mithin die Nervenstimmung überwindet, findet jene sicher, sobald er sich wieder in den Stoff eingelebt hat.

Vollends darin würde sich einer schwer irren, wenn er einen Rat der Eingebung in solchen Schwierigkeiten erwartete und abwartete, welche die Komposition betreffen, wenn er also z. B. vor scheinbar unentwirrbaren Verwickelungen oder vor der Nötigung einer Auswahl zwischen anscheinend gleichwertigen Motiven das Werk bis auf weiteres beiseite legte. Diese Dinge liegen nämlich außerhalb des Bereichs des Unbewußten. Es gibt keine komplizierten Visionen. Visionen sind stets einfach, absolut, sie können nicht entwirren, sondern und trennen, wählen, ordnen und sammeln, sie können weder Beziehungen erfinden, noch Erläuterungen hinzufügen; sie erstrecken sich niemals über die Grenzen einer einzigen räumlich klar umrissenen Szene hinaus und vermögen zeitlich oder räumlich Getrenntes nicht zusammenzufassen, ja, wenn wir genau beobachten, erscheinen sogar Personen und Sachgruppen innerhalb eines Zeit- und Ort-



Digitized by Google

rahmens nur dann der Vision zugänglich, wenn dieselben leicht übersichtlich vereinigt sind. Es muß demnach mittels der Gedanken- und Willensarbeit das kompositorische Hindernis zuvor insoweit überwunden werden, daß allereinfachste räumliche und zeitliche Verhältnisse vorliegen, ehe man von der Eingebung ein poetisches Bild erwarten darf. Freilich, während man das erstere tut, wird meistens schon die Phantasie in die frischgeschaffene Klarheit so begierig herbeigesprungen kommen, wie ein Kaninchen in eine duftende Salatkiste.

Soweit meine bescheidenen, persönlichen Erfahrungen. Da ich jedoch nicht über private Naturgesetze verfüge, vermute ich, es werde anderswo ähnlich zugehen.

## Tempo und Energie

Aus übereinstimmenden Abhandlungen wie Gelegenheitskritiken geht hervor, daß heutzutage in Deutschland durchschnittlich dem Dichter das Zuwarten und Pausieren, also das Schaffen und Veröffentlichen in längeren Zwischenräumen zur Tugend angerechnet wird. Als Protest gegen die landläufige Fabrikarbeit, welche jährlich ein- oder zweimal ihren Roman und ihr Theaterstück zusammenschrotet, mag dieses Urteil völlig am Platze sein, was ich umso williger zugebe, als ich ebenfalls den lebhaftesten Abscheu gegen jenen literarischen Müllerfleiß verspüre.

Leider ist es der Fluch alexandrinischer Zeitalter, daß jede ästhetische Wahrheit so lange durch den Mund der Weisheit gezogen wird, bis sie schließlich infektiös wirkt. Wird überdies der Spruch noch durch das Wort oder das Beispiel von Autoritäten unterstützt, dann dankt meist der Gedanke ab, sodaß korrigierende oder ergänzende Tatsachen überhaupt nicht mehr erwogen werden.

So scheint mir denn gegenwärtig die Gefahr im Anzuge, daß deshalb, weil zufällig einer oder der andere der neueren Großen einem haushälterischen, vorsichtigen Schaffen huldigten, der frische Mut und der Reichtum den Nachkommenden zum Vorwurf gedreht werde. Das hat allerdings keinen vernünftigen Zusammenhang, indessen lehrt die Erfahrung, daß Verschiedenes gleicherweise gleichzeitig zu schätzen, die Kräfte eines theoretisch urteilenden Geschlechtes übersteigt. Die Gefahr ist nahe, und ich erlaube mir zu ihrer Abwendung an einige Tatsachen aus dem Gebiet der künstlerischen Physiologie zu erinnern.

Reichbegabte geniale Naturen sind zu allen Zeiten fruchtbar und im höchsten Grade schaffenslustig, falls sie nicht durch besondere Hindernisse gehemmt werden, deren es freilich eine Unzahl gibt, unter andern das Ringen nach neuen Kunstformen, in dem Falle, daß die ererbten sich überlebt haben. Ist hingegen alles im Reinen, außen und innen, dann produzieren die Großen mit erstaunlichem, oft geradezu fieberhaftem Eifer. Die Beispiele aus der Geschichte der Musik und der bildenden Künste stehen jedermann vor Augen; es liegt kein Grund vor, warum es in der Dichtkunst, wenn sie sichere Formen vorfindet, anders zugehen sollte. Auch kennt Deutschland, wenn ich nicht irre, einen Klassiker ersten Ranges, dem das



Digitized by Google

ununterbrochene, willensgewaltige Schaffen bis zum letzten Atemzuge nicht zum Schaden gereicht hat — ich meine Schiller.

Aesthetische Probleme wollen überhaupt mit feinen Fingern untersucht werden; mit Schlagwörtern und Autoritäten schlägt man die Fragen tot, was schwerlich lebenkeimend wirken wird. Es gibt Kunstformen, denen das Kaltstellen, Ueberarbeiten und Nachfeilen wohlbekommt, andere, welche in einem Wurf fertig gemacht werden wollen. Es gibt ferner solche, in welchen die guten Dinge mit Fühlfäden gesogen sein wollen, und ihnen gegenüber wieder solche, die man hastig aus dem Grund wühlen muß, wie der Stier den Rasen mit den Hörnern aufwühlt. Es gibt sogar einen verschiedenen Grad von Reife, in welcher diese oder jene Frucht genossen werden soll. Einige kann man nicht lange genug am Baum hängen lassen, andere muß man einem kräftigen, aber kurz dauernden Sonnenschein aussetzen. So ist z. B. längst erkannt worden, daß großangelegte Werke nicht mit jener Miniaturfaltsorgfalt, ich möchte sagen Fließpapiersorgfalt nachbehandelt werden wollen, wie eine Elegie oder ein Lied. Auch hat noch kein Verständiger je dem Dramatiker die regelmäßige Intervallarbeit, den jährlichen Ertrag seiner Ernte zum Vorwurf gemacht. Eine Tatsache, die für sich allein genügen müßte, die Theorie zu widerlegen, gegen welche ich hier ankämpfe, wenn überhaupt jemals sich eine Theorie durch Tatsachen überzeugen ließe. Neben den Unterschieden des Arbeitsgebietes müssen auch die Unterschiede der schaffenden Individualitäten erwogen werden und zwar in erster Linie Unterschiede in der Begabungsart und Unterschiede im Temperament. Was die Begabung betrifft, so liefert die Natur, selbst wenn wir nur die höchste Urbegabung, also das Genie ins Auge fassen, ungleiche Sorten hinsichtlich der Sprungkraft und Quellfülle. Neben Hungerbrünnlein, die nur nach Gewittern fließen, neben sprunghaften Teufelsbrunnen, die plötzlich in dichten Wogen kommen und wunderbar verschwinden, neben mondgerechten ruhigen Tiefwassern, die säuberlich mit Ebbe und Flut wechseln, spendet die Natur unter anderen auch Strom- und Wiesengenies, welche so überreich mit Saft und Samen geladen sind, daß ihnen jeder Atemzug zur Produktion wird, bei Strafe des Erstickens im Unterlassungsfall. Die sollen sich nun wahrscheinlich einem ästhetischen Modedogma zulieb ihren gesegneten Mund schließen? Oder wollen ihnen die drei weisen Jungfern der Nacht gewaltsam ein Papagenoschloß vorlegen? Offen gestanden, wer in der Kunst über das Zuviel des Schönen klagt, dessen Schönheitssinn ist mir verdächtig.

Das Temperament betreffend, so gelangen wir hiermit in das wichtige Reich der Persönlichkeit.

Es gibt beschauliche, zufriedene, innige Phantasiemenschen, welche sich schmunzelnd unter einen blühenden Weidenbusch setzen, die Angel zwischen den Knien, und nun mit halbgeschlossenen Lidern geduldig abwarten, bis die Goldfische anbeißen, tagelang, wochenlang, einerlei. Diese werden mit ausgesucht feinen Bissen auf den Markt kommen, aber selten. Es gibt aber auch frische, mutige Phantasiemänner, welche in raschem Boot mitten in die hohe See hinaussegeln, die Nase im Morgenwind, die Forellen in dichten Scharen



Digitized by Google

ins Netz scheuchend und die Hechte spießend, daß es rundum spritzt. Daß man jene liebt, begreife ich: ich liebe sie trotz einem. Aber wenn man mir nun um jener willen diese verunehren möchte, so soll doch das Wetter dreinfahren.

Wenn denn schon einmal abgemessen werden soll, welches von beiden Temperamenten das edlere sei, das beschauliche oder das energische — es sollte zwar besser nicht abgemessen werden — dann muß vielmehr dem willenskräftigen Temperament der Vorzug zugesprochen werden. Was ich durch drei Exempel beweisen will, zwei logische und ein zoologisches. Dem willensstarken Dichter steht das beschauliche Sinnen in den Energiepausen frei; nicht aber dem beschaulichen Dichter der Aufschwung zu nachhaltiger Energie. Wenn man den wegen ihrer seligen Beschaulichkeit beneideten Dichtern am Lebensabend durch das Schlafzimmerfenster guckt, so hört man sie über ihre unselige Faulheit seufzen. Es gibt nicht bloß Fische, sondern es gibt auch Vierfüßler und Vögel. Von diesen lassen sich manche in allerlei Schlingen und Fallen fangen, manche aber müssen auf dem Anstand im Flug heruntergeknallt werden, mit scharfem Blick und schneller Hand, manchen muß man sogar zu Pferde unermüdlich nachsetzen, bis sie sich schließlich ergeben. „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen." Ich bitte nicht zu übersehen: selber hat er freilich nicht gejagt, aber sein Jagdhund hat's ihm apportiert, und er hat ihn gestreichelt, als er's ihm aus dem Maul nahm. — Endlich das Wichtigste. Wie wollen Sie, bitte, das kostbarste Wild, die Adler und dergleichen, in Ihre Gewalt bekommen, wenn nicht mit angespannter Energie? Da kann einer lange mit feinen klugen Dichteraugen auf der Lauer sitzen, die kommen nicht herab, nicht einmal auf Gesichtsweite, geschweige denn auf Schußweite. Denen muß man mutig nachklettern, auf Gletscherhöhe, unter Schwitzen und Seufzen, bis einem die reine Höhenluft die Schultern badet und der ersehnte Vogel plötzlich über dem Kopf schreit.

## Musikalische Anschaulichkeit

In den Reden die noch immer über die bald behauptete, bald geleugnete Darstellungskraft der Musik geführt werden, hört man immer wieder die scheinbar so einleuchtende Behauptung, daß bei der Schilderung in Tönen doch niemand „gezwungen" sei, das Klanggeräusch der Komposition etwa für Waldesrauschen zu nehmen. Wenn die Phantasie des Hörers daraus das Murmeln eines Wassers oder den Flug eines Vogelschwarms heraushört: wie wolle der Tondichter vor so verschiedenen Auslegern gerade *seine* Vorstellung als die zutreffende zur Geltung bringen? Die Sprache der Musik sei viel zu unbestimmt, um konkrete Gegenstände mit voller Kenntlichkeit zu veranschaulichen, die Programmusik vollends sei mehr ein Rätselspiel denn eine Darstellung, während dem bildenden Künstler wohl niemand bezweifeln kann, daß, was er abbildet, beispielsweise ein Baum sei.

Auf diese Weise mag man jedem Kinde das „Unvernünftige" der schildernden Musik klar machen. Wer sollte nicht einsehen, daß



Digitized by Google

der Komponist höchstens die Idee der Bewegung, der Sehnsucht, der Klage uns vermitteln kann, aber was sich bewegt, wer da klagt und wonach gesehnt wird — das lassen die bloßen Töne nicht erraten. Beim bildenden Künstler ist es umgekehrt. Der kann allerdings nicht die Sehnsucht, die Bewegung, die Klage darstellen, sondern immer nur Dinge oder Personen, die sich bewegen oder nach ihren Stellungen, Geberden und Mienen zu schließen, eine Sehnsucht empfinden oder klagen. Dennoch ist den bildenden Künsten niemals die Fähigkeit bestritten worden, Bewegungen und Gemütszustände zu malen, vielmehr wird das Mittelbare dieser Schilderung stillschweigend als etwas von selbst Verständliches betrachtet. In der Musik glaubt man wunder welch tiefe Weisheit gefunden zu haben, wenn man ihr Vermögen zur Darstellung empfindender oder handelnder Personen ableugnet. Statt einzusehen, daß, wer von diesem Vermögen spricht, das Individuelle dabei ohne weiters zugibt und voraussetzt.

Das auszeichnende Moment der Malerei liegt also im individuellen, das der Musik im allgemeinen, womit aber noch keineswegs gesagt ist, daß es diesen Künsten ganz unmöglich sei, gegebenenfalls auch nach der entgegengesetzten Richtung hinzustreben. Wo die Malerei auf Flächenwirkungen ausgeht, wo sie sozusagen „allgemein" wird, empfinden wir sie als musikalisch. Von einem Raum, der in einer charakteristischen Grundfarbe gehalten ist, sagt der Sprachgebrauch mit Recht, er habe diese oder jene „Stimmung", ebenso wie man vom „Ton" und von der „Abtönung" in Werken der bildenden Kunst redet. Umgekehrt wird mit bezug auf die Klangfarben, die melodischen Umrisse, den formalen Aufbau eines Tonstückes von koloristischer, zeichnerischer und architektonischer Musik gesprochen. Die Umwertbarkeit von Gesichtseindrücken in Gehörsempfindungen (und umgekehrt) gehört unter die Grundtatsachen der Psychologie, und der Musiker, der sie starrsinnig bestreitet, hebt damit die Einheit des Bewußtseins auf, um sich eine von den übrigen Künsten streng geschiedene Musikästhetik zusammenzubauen. Wogegen sich's doch immer nur um eine Verschiedenheit des Materials oder der darauf begründeten Techniken handeln kann, nicht aber um eine Verschiedenheit der Ziele und Gegenstände. Für den Dichter, Musiker, Maler, Bildhauer, sind Worte, Töne, Farben, Steine usw. nicht der Zweck seines Schaffens, sondern die Mittel zum Ausdrucke für Ideen. Als der liebe Gott die Welt schuf, hat er sie nicht an die einzelnen Künste mit ausschließlichen Benutzungsrechten parzelliert, sondern sie allen zugeteilt und es jeder einzelnen überlassen, sich mit der ganzen Mannigfaltigkeit des Lebens auf ihre Weise auseinanderzusetzen.

Wer also die Schilderungskraft der Musik nur innerhalb der hörbaren Natur gelten läßt, würde ihr Reich auf die Nachahmung von Klangphänomenen beschränken, also auf eine Provinz, die keineswegs seine fruchtbarste ist. Wie oft hat man Nachtigallengesang durch Läufe und Triller nachmusiziert, aber wir stellten uns dabei keineswegs nur den kleinen grauen Vogel am Aste vor, sondern gleich den Baum, den Garten, die laue, duftige Frühlingsnacht mit dazu. Wenn ich ein Hornquartett in frischen Rhythmen blasen höre,

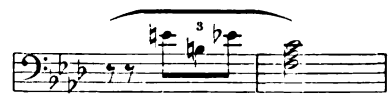


Digitized by Google

denke ich unwillkürlich an Jagd und Jäger. Spielt es in sanften, gehaltenen Tönen, so träumelt es mich in die Waldesstimmung hinein. Alles auf Grund von Gedankenassoziationen, die im Leben der Gegenwart keine Anhaltspunkte mehr haben. So stark ist die Ueberlieferung, die in der Tonbedeutung fortlebt. Auf dem psychologischen Gesetz, daß die Teilvorstellung die Vorstellung des zugehörigen Ganzen hervorruft, fußt eine Reihe echt künstlerischer, weil die Phantasie anrufender Wirkungen, welche die Poetik unter dem Namen Synekdoche zusammenfaßt. Die Musik charakterisiert den Vogel durch seinen Gesang, das Roß durch den Rhythmus des Rittes, die Flut durch den Wellenschlag, den Zorn durch heftige Bewegung, den Heros durch seinen majestätischen oder mutigen, ritterlichen, den Riesen durch seinen wuchtenden Gang, den Lichtwechsel durch den Wechsel der Tonart, das Auf- und Abwogen der Gefühle durch Dynamik und Zeitmaß. Alle musikalischen Schilderungen sind synekdochischer Natur. Und hier stehen wir an der Quelle der vielberufenen „Unbestimmtheit" der Tonkunst.

Man setzt dieser Unbestimmtheit wegen der vieldeutigen Tonsprache darum gerne die so bestimmte Wortsprache entgegen. Das Schlagende dieses Kontrastes verschwindet sofort, wenn wir uns auf die Entstehung der Wortsprache besinnen. Es gibt, wie man weiß, zwei verschiedene Arten der sprachlichen Bezeichnung. Die eine will auf dem Wege der Wortzusammensetzung den ganzen Begriff abschließend zum Bewußtsein bringen. Sie nennt den Kondukteur eines Bahnzuges den „Zug-beamten". Eine ganz mechanische Wortklitterung! Die andere Art greift eine hervorstechende Eigenschaft unter vielen heraus und kennzeichnet den Zugbeamten als „Schaffner". Jenes ist das verstandesmäßige, dieses das künstlerische Verfahren, das im Jugendalter der Sprache das herrschende war und jetzt bei der Frage nach der Verdeutschbarkeit der Fremdwörter neuerdings eine Rolle spielt. Unsere einfachen Namen für die Objekte der Welt sind zumeist durch synekdochische Auslese entstanden.

Wenn also jemand sagt: Die Musik ist nicht imstande, in mir die Vorstellung z. B. eines Wolfes zu erwecken, so kann man ihn zu dem Zugeständnis zwingen, daß auch die Sprache das eigentlich nur mittelbar leisten kann. Das Wort „Wolf" bedeutet ursprünglich so viel als: der Zerreißer. In Eugen d'Alberts Oper „Tiefland" kennzeichnet ihn das Motiv



aus der Phantasie des Hirten heraus als den leise Heranschleichenden. Viele Tiere zerreißen, viele Tiere schleichen heran. Es bedarf also in beiden Fällen einer gewissen Uebereinkunft, damit die Unbestimmtheit oder Allgemeinheit des Wortes sich zur Bezeichnung eines besonderen Gegenstandes verdichte. Wer also von der Musik eine unmittelbare, erschöpfende Kennzeichnung des Objektes verlangt, vergleicht sich denen, die das Wachstum der Sprache auf dem Wege der nüchternen Begrifflichkeit statt auf dem Wege



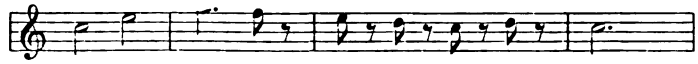
Digitized by Google

der synekdochischen Einbildungskraft anstreben. Das sind Probleme der „inneren Form", um diesen Ausdruck Wilhelms von Humboldt zu gebrauchen. Mag einem andern Komponisten dasselbe Motiv zur Bezeichnung von was immer dienen; mag der Sprachlaut in einem andern Idiom eine ganz andere Bedeutung haben: in d'Alberts

3
Werk bezeichnen die Töne e h es c über dem F-moll-Dreiklang, im deutschen das Wort „Wolf" nun einmal ein bestimmtes Raubtier, und dieser Sinn wird durch die wiederholte Verwendung befestigt.

Wie, höre ich einwenden, so soll die Musik am Ende zur Bezeichnung der verschiedenen Zu- und Gegenstände sich eine Anzahl von Formeln zusammenstellen, bis ein Tonlexikon fertig ist, das man auswendig lernt, und das den Musiker in Stand setzt, in jedem mit dieser Sprache vertrauten Hörer augenblicklich gewisse Vorstellungen wachzurufen? Natürlich fällt das niemandem bei. Sondern jeder Komponist schafft sich für die Hauptbegriffe jedes Werkes sozusagen einen eigenen Ton-Wortschatz aus neuen motivischen Wurzeln. Hierin liegt auch ein künstlerischer Vorteil der Musik vor der Poesie, welch letztere mit einem gegebenen Vorrat erstarrter, konventioneller Lautzeichen arbeitet, die sie auf ihre sinnliche Bedeutung zurückführen soll, während der geniale Musiker sich seine bezeichnenden Motive ursprünglich, durch einen Akt der freien Phantasie gewinnt. Kurz: bei der Wortsprache vollzieht sich die Bezeichnung und Verständigung *vor*, in der Tonsprache *bei* ihrer künstlerischen Verwendung.

Und doch ist der Willkür hierbei keineswegs Tür und Tor geöffnet. Der sinnfällige Zusammenhang zwischen Objekt (Inhalt) und Tonbild muß sogar viel einleuchtender sein als in der Wortsprache. Dadurch reicht das Verständnis für Musik über die Schranken der Sprachgemeinschaft hinaus. Was wir Deutschen als „Lebensbejahung" benennen, lautet bei allen Nationen anders. Aber das Allegro



versteht man auch in Paris, London und Petersburg. Bis zu welchem Grade überzeugender Bildlichkeit selbst für einen konkreten Gegenstand sich das musikalische Vermögen steigern kann, das hat uns Richard Wagners Intuition gezeigt. Sie ist nicht die Treue des Photographen, der jeden wesentlichen und unwesentlichen Zug wiedergibt, sondern die starke Anschauungskraft des Künstlers, dessen wählerisches Auge die für die Gestaltung des Objektes in der Phantasie wichtigen Züge heraushebt. Die Mehrdeutigkeit musikalischer Motive bewegt sich schließlich auch nur innerhalb gewisser Grenzen. Wer die Nibelungenmusik zum ersten Mal und ohne den Gesang hört, mag sich bei der Beziehung einzelner Motive von verwandter Bedeutung irren, wird aber niemals Nixenmelodien für Nibelungenmelodien halten oder das Waldweben für den Walkürenritt. Und schließlich: die Musik ist im höchsten Sinne eine *dienende* Kunst. Wenn der Tanz, die Pantomime, das Wort (als Text oder Titel) hinzutritt, so findet eine lebendige Phantasie unzweifelhaft den Weg in *der* Richtung, welche der Kom-



Digitized by Google

poniſt beabſichtigt. Der Hinweis auf die „fremde Beihilfe" verſchlägt nichts. Die Hauptſache bleibt, daß das Ziel erreicht wird, und von einer Schweſterkunſt darf ſich die Muſik ſchon einen Fingerzeig gefallen laſſen.

Was der muſikaliſchen Schilderung ſonſt an Allgemeinheit anhaftet, werden die Komponiſten zur ſymboliſchen Vertiefung ihrer Ideen ausnutzen. In jener Oper d'Alberts bezeichnet die Tonfigur e h es/c nicht bloß den „Wolf", ſondern auch den böſen Sebaſtiano, der dem Wolfe verglichen wird. Das Kunſtwerk begreift ſie beide ſynekdochiſch unter dem Geſichtspunkte des heimlichen Ueberfalls. Keinem Muſiker wird es je beifallen, eine Zoologie in Tönen zu ſchreiben; der Wolf als naturgeſchichtliche Spezies intereſſiert ihn nicht, ſondern nur ſein Weſen. Wo den Maler die ſinnliche Erſcheinung feſſeln würde, reizt den Muſiker die ſinnbildliche Perſpektive . . .

Mit der Erkenntnis des metaphoriſchen Weſens der muſikaliſchen Sprache wäre ſomit ein ausblickreicher Geſichtspunkt für die Betrachtung und Begründung der Schilderungs- und Inhaltsmuſik gewonnen und ihr äſthetiſcher Wert gegen alle Zweifel beſtimmt. Eine ganz andere Frage jedoch iſt die, ob neben dieſer einen noch eine zweite Gattung, die abſolute Muſik zu vollem Recht beſteht, ob wir dieſe letztere als die vorzügliche anſehen, die ſchildernde Muſik aber nur als eine Muſik zweiter Klaſſe beurteilen dürfen. Darüber wird ein andermal an dieſer Stelle zu ſprechen ſein. Doch wie immer dann das Ergebnis laute: Der Hauptgedanke unſrer heutigen Erörterung bleibt davon unberührt. Richard Batka

## Biedermeierſtil?

Wer ſich jahrelang um die Verbreitung gewiſſer Ideen bemüht hat, darf wohl einmal öffentlich Abrechnung darüber halten, welcher Art der Erfolg der Bemühungen geweſen iſt. Daß man ſich darüber freut, recht verſtanden zu ſein, iſt zu ſelbſtverſtändlich, um eine Erörterung daran zu knüpfen. Wichtiger iſt, einmal klar auseinanderzuſetzen, wo und inwiefern Mißverſtändniſſe entſtanden ſind.

Ich habe mich nun allmählich daran gewöhnt, daß man ſagt, wenn mein Name genannt wird: „Ach, das iſt der, der den Biedermeierſtil wieder einführen will". Was man nicht alles tut, ohne ſelbſt eine Ahnung davon zu haben! Irgend ein Schlagwort iſt ſcheinbar notwendig, und ich bin nun glücklich auf den „Biedermeierſtil" feſtgenagelt. Anfangs erſcheint es lächerlich, wegen jeden oberflächlichen Urteils, das öffentlich ausgeſprochen wird, eine Polemik anzufangen. Wenn aber ſo ein Schlagwort anfängt, ſich feſter einzuniſten, ſo wird es Pflicht, dagegen einzuſchreiten, da ſolche Irrtümer weit über perſönliche Intereſſen hinaus ſinnverwirrend ſind.

Wenn man unter Biedermeierſtil überhaupt etwas verſteht, ſo meint man damit die architektoniſchen und kunſtgewerblichen Schöpfungen aus der Zeit etwa von 1815 bis 1855. Klar aber ſcheint die Vorſtellung von den Stilformen jener Zeit im allgemeinen nicht zu ſein, wenigſtens habe ich häufig genug die Beobachtung gemacht,



Digitized by Google

daß man alle einfachen strengen Gestaltungen, auch weit früherer und weit späterer Herkunft mit diesem unglücklichen und schlecht gewählten Wort kennzeichnen will. Das Wort ist unglücklich gewählt, weil es für eine ernsthafte Sache eine komische Bezeichnung gebraucht; schlecht gewählt darum, weil es neben und über den „Biedermeiern", den komisch altväterischen Käuzen doch noch andere Leute gab, bedeutende Menschen genug, denen der Stil der Zeit mehr verdanken dürfte als jenen Spießbürgern. Es wäre auch etwas stark, wenn es jemand wagt, alle Aeußerungen einer Kulturepoche, in der ein großer Teil des Wertvollsten geschaffen wurde, was unser Geistesleben überhaupt besitzt, mit einer halb lächerlichen halb verächtlichen Bezeichnung abtun zu wollen, weil die Zeit nach den Freiheitskriegen politisch eine gedrückte war. Wir sollten doch nicht so rasch vergessen, daß jene Zeit das Alter Goethes, das Schaffen der Humboldt, Ranke, Stein, Hegel, Schopenhauer, Beethoven, Franz Schubert, Weber, Schinkel umfaßt, und daß die Jugendzeit Wilhelms des Ersten in ihrem höheren Geistesleben durch jene Männer ihr Gepräge erhielt. Daß das Wirken all jener Männer nicht im geringsten Zusammenhang mit den sichtbaren Aeußerungen der Zeit stehen sollte, kann doch wohl niemand im Ernst annehmen. Daß daneben auch eine recht beträchtliche Menge Spießbürger in unserm Vaterlande saß, ist nichts Bemerkenswertes, da heute wohl kaum weniger Spießbürger an derselben Stelle sitzen und auch wohl noch recht lange sitzen werden, nur daß sie vielleicht weniger bieder sind. Meiner Meinung nach wäre der Spießbürger nicht die schlimmste Figur im Lande: mir scheint es fraglich, ob man nicht einstmals in der heute herrschenden Figur den Typus eines weit minder echten Menschentums sehen und ihn ethisch weit tiefer einschätzen wird, als die des harmlosen Philisters. Wenn jemand aber wirklich in den Dokumenten jener Zeit nichts als ein Spießbürgertum zu lesen vermag, so beweist er damit ja nur, daß er die geistige Kultur jener Zeit nicht kennt.

Es ist gar kein Zweifel: es gibt heute im Kunstgewerbe und noch mehr im Ueberbrettl eine Manier, sich mit Vatermörder und langschößigem Rock zu kostümieren und gleichzeitig mit einem Blick ins Publikum verstehen zu geben, daß man sich über sein erwähltes Vorbild lustig macht. Ich teilte nie die Vorliebe dafür, mit dem anmutig-feinen Geschmack jener Zeit zu kokettieren und dabei das, was man zu bewundern vorgibt, zu ironisieren, als sei man ihm geistig weit überlegen. Ich hoffe, daß auch von meinen Gegnern meine Stellung zur „Biedermeierzeit" nicht hiermit verwechselt wird.

Wenn ich empfahl, sich beim Aufnehmen der Ueberlieferung an die Formen zu halten, deren innerer Sinn unserer Zeit am nächsten steht, so mußte natürlich der Anfang des 19. Jahrhunderts, soweit damals auf unserem Gebiet selbständige Werte geschaffen wurden, in den Vordergrund rücken. Denn es ist die uns zeitlich nächste Epoche, welche die äußeren Formen eines vergeistigten neuen Bürgertums geschaffen hat. Wenn man heute immer wieder betont, was uns von der Zeit unserer Großväter unterscheidet, so sollte man sich doch auch endlich einmal gründlich auf das besinnen,



Digitized by Google

was uns mit ihr gemeinsam ist. Man wird dann mit Erstaunen erkennen, daß uns kein Abgrund von ihr trennt und daß besonders in bezug auf unsere Lebensformen damals die Grundlagen festgelegt wurden, die sich bis heute doch nur sehr wenig verschoben haben. Denn die großen Errungenschaften des 19. Jahrhunderts liegen auf einem Gebiet, das mit unserer Wohnkultur nur in recht mittelbarem Zusammenhange steht, und die einzelnen Neuerungen, die in unser Hauswesen eingreifen, Wasserleitung, elektrisches Licht, Telephon usw., sprechen in der Gesamterscheinung unserer Wohnhäuser doch nur untergeordnet mit, sie können unmöglich die festen Grundlagen verändern. Wenn man beispielsweise sagt: ein Zimmer, das durch das Telephon mit den Hauptstädten des Landes verbunden ist, müsse einen andern sichtbaren Charakter haben, als die stille Studierstube unseres Großvaters, so wird man zunächst schwer beweisen können, daß ein solcher Raum notwendig die Grundformen des Hauses völlig umwandeln müsse; zum zweiten aber ist zu bedenken, daß auch heute die Zimmer, in denen das Telephon am Schreibtisch hängt, noch sehr zu zählen sind, und daß das Telephon — hier bildlich gesprochen — für die Wohnungskultur unserer gebildeten Familien noch lange nicht das charakteristische Merkmal des Hauses geworden ist. Der Mensch von heute ist wohl etwas kosmopolitischer geworden. In der Gestaltung dieses Unterschiedes liegt eine der künstlerischen Aufgaben unserer Zeit, soweit sie sich nicht auf anderem Gebiete mit der Gestaltung ganz neuer Aufgaben zu beschäftigen hat. Das Wort aber, daß eine jede Zeit ihre eigenen Formen gehabt habe und deswegen auch unsere Zeit ihren eigenen Stil haben müsse, ist doch allmählich eine billige Phrase geworden, die heute schon die jüngsten Spatzen von den Dächern pfeifen. Es gab eine Zeit, wo auch diese Teilwahrheit einmal betont werden mußte. Vor zehn Jahren half ich selbst eifrigst mit daran, diese eine neue Wahrheit zu verbreiten. Aber es ist doch eben nur ein Stück und nicht das Ganze. Auch jene zu Zeugen berufenen alten Zeiten, die ihren eigenen Stil schufen, dachten ja gar nicht daran, alles über den Haufen zu werfen, was sie ererbt hatten. Das theoretisch Zugespitzte unserer ganzen Zeit zeigt sich darin, daß man heute nicht abwartet, ob ein neues Bedürfnis Aenderung der überlieferten Bauform fordert, sondern sich gewaltig den Kopf zerbricht: wo in aller Welt könnte ich jetzt was ändern, um zu einem neuen Stil zu kommen und zweitens (noch komischere Frage), was in aller Welt ist es eigentlich, was ich mit dem neuen Stil auszudrücken habe?

Man zieht heute so oft das englische Haus als Beispiel heran, ja man stellt es als Muster für moderne Gestaltung auf. Bemerkt man nicht, daß gerade das englische Haus das beste Beispiel für die Richtigkeit der konservativen Methode ist? Auch der Engländer hatte seine Ueberlieferung in gewissem Sinne verloren, kam aber annähernd fünfzig Jahre früher als wir zur Einsicht und nahm, wenn auch nicht ausschließlich, so doch vorzugsweise diejenigen Formen auf, die für ihn noch unmittelbar Sinn hatten, nämlich die Formen des in England älteren Bürgertums. Die Zeiten dieses Erlernens und Wiedererwerbens sind für England längst vorbei, und durch



Digitized by Google

diesen Vorsprung war es imstande, weit früher als wir an die neuen Gestaltungen zu gehen, die man jetzt bei uns losgelöst vom Leben und ohne den sicheren Boden unter den Füßen zu bearbeiten versucht. Wer das klar und eindringlich dargestellt sehen will, der lese Muthesius' vortreffliches Buch über die englische Baukunst.

Wenn die Gegner unserer Bewegung den ersten Fehler begehen, die Kultur vom ersten Drittel des 19. Jahrhunderts gering einzuwerten, so begehen sie die zweite Unrichtigkeit, indem sie uns nachsagen, daß wir ausschließlich ein Wiederanknüpfen an jene verhältnismäßig kurze Zeitspanne von 1815—35 befürworten. Die „Tradition", auf die wir bauen können, ist ein Gefüge, das in Jahrhunderten entstanden ist, dem allerdings in den uns nächstliegendsten Zeiten die für uns wichtigste Gestalt gegeben wurde. Aber sie bleibt ein organisches Ganzes, aus dem unsere Zukunft lebendig herauswachsen muß.

Derjenige, der Lebensformen sichtbar gestalten will, hat die sittliche Pflicht, nicht blindlings für alles zufällig Gegebene Gestalt zu suchen, sondern zuerst den Lebensinhalt selber auf seinen Wert hin zu prüfen. Die bisherige Kunstausübung hat keine geringe Schuld auf sich geladen, denn sie hat sich willig zur Gestaltung all des Unechten, Protzenhaften, Verlogenen des heutigen Zustandes hergegeben. Der Künstler oder Handwerker, der nicht bloß Geld verdienen will, sondern an sich Forderungen stellt, steht heute mehr wie je vor der Aufgabe, sich selbst erst ein Bild von einem würdigen Lebensideal zu machen.

Wenn er dann auch keine Ahnung von unserer künstlerischen Tradition hätte, und lediglich die Idee eines echten Menschendaseins in unsern heutigen Lebensbedingungen seinen Schöpfungen zugrunde legen würde, so dürfte er, die nötige Begabung vorausgesetzt, ganz sicher in Formen sprechen, die denen unserer guten Ueberlieferung sehr verwandt sind. Natürlich ginge das Gegenteil auch über menschliches Vermögen, denn auch die genialste Persönlichkeit vermöchte nicht kurzer Hand die Arbeit von ganzen Geschlechtern zu leisten. Es ist ungefähr so, als ob ein Mathematiker sich in den Kopf setzte, er müßte seine Logarithmentabellen erst nochmals selbst ausrechnen, ehe er mit ihnen manipulieren dürfe. Manche unsrer besten Modernen sind auf unendlich weiten Umwegen heute glücklich da angelangt, von wo sie hätten ausgehen können!

Merkwürdigerweise nennen die Leute heute beinahe jedes schlichte Haus mit geschlossener Haltung und übersichtlicher und klarer Grundrißlösung, das mit guter Verwendung des Materials konstruktionsgemäß aufgebaut ist, ein „Biedermeierhaus". Weniger aus Bosheit, als weil doch jedem Ding rasch sein Etikett angehängt werden muß. Ihre Schlichtheit und Schmucklosigkeit machen Viele diesen Häusern zum Vorwurf, indem sie behaupten, daß sie einer armen Zeit entsprächen und unserer Zeit nicht mehr würdig seien. Den vornehmen Mann erkennt man an seiner Haltung und nicht an den vielen und kostbaren Sachen, die er an sich trägt. Ist denn aber unsere Zeit wirklich so reich, daß wir gar nicht wissen, wohin mit den Mitteln? Wer im Leben steht, weiß, daß für unsere Arbeiter- und



Digitized by Google

Vorstadthäuser, für die kleinen Bürger- und Landhäuser auch heute noch immer nur eine recht bescheidene Bausumme zur Verfügung steht, die zur äußersten Beschränkung in all und jedem zwingt. Heißt es denn nicht aufs gröblichste lügen, wenn diese Beschränkung nicht auch im äußern zum Ausdruck gebracht wird? Es ist immer noch eine seltene Ausnahme, wenn einmal eine Bausumme zur Verfügung steht, die etwas größer ist, als unbedingt nötig. Wenn man Eins von jenen Häusern vom Anfang des 19. Jahrhunderts lernen könnte, so wäre es das, daß man *trotz* dieser äußersten Beschränkung so anmutige, freundliche und vortreffliche Wohnstätten zu gestalten vermochte. *Trotz* der größten Schmucklosigkeit, wenn man nämlich unter Schmuck nicht Verzierungen oder eine hier nicht passende reiche Gliederung versteht, sondern die schmucke Gesamthaltung eines Hauses, die in so schroffem Gegensatz zu dem trostlosen Aussehen des heutigen Typus steht.

Ich möchte das mit Bildern anschaulicher machen. Abb. 1 zeigt eines jener einfachen Häuser, von denen ich behaupte, daß sie für ihren Zweck vortreffliche Gestaltungen bedeuten. Die Grundform ist die einfachste, die rechteckige, wie sie dem einfachsten geometrischen Denken und der einfachsten Materialbehandlung entspricht. Das Dach ist ein schlichtes Satteldach, dessen kleiner Krüppelwalm eine nur geringe Modifikation der schlichtesten Nutzform bedeutet. Das Material des Hauses ist Backstein, der verputzt ist. Alles sehr einfach und trotzdem, wie sehr dieses schlichte Haus all unsern modernen Kästen ähnlichen Standes an Ausdruck überlegen ist, wird ein Empfindender sofort sehen, auch wenn ich diesmal kein Gegenbeispiel daneben stelle. Ist dieses Haus nun etwa ein Biedermeierhaus? Es ist vielleicht gebaut im Jahre 1840, es hätte aber gerade so gut im Jahre 1740 gebaut sein können und würde im wesentlichen nicht anders aussehen. Wer aber bei Zugrundelegung so einfacher Verhältnisse von so einem Hause wie auf Abb. 1 von „Nüchternheit" reden kann, mit dem ist wohl jede weitere Erörterung nutzlos. Wem *das* schon nüchtern gilt — was für Worte möchte er dann für jene Gestaltungen finden, die unsere heutige Zeit für so einfache Häuser gefunden hat!

Von anderm Charakter ist Abb. 2, obgleich die architektonischen Grundformen ähnliche sind. Ein größeres herrschaftliches Anwesen ist Abb. 3, das ebenfalls seine ruhigen geschlossenen Formen beibehält und dadurch den Ausdruck einer gewissen Monumentalität erreicht, wo unsere heutige Zeit durch ihre unglückselige Manie der konsequenten Auflösung des Baukörpers in eine Menge von Einzelformen der heutigen traurigen Zerrissenheit allerdings charakteristischen Ausdruck gibt. — Abb. 4 zeigt im einzelnen noch Barockformen, wenn der ebenso praktische wie malerische Aufbau auch in späteren Zeiten noch verwendet wurde. Typen des großen vornehmen Hauses sind auch noch Abb. 5 und 6. Wer Sinn für Proportion und feinere Formensprache hat, und nicht zu allem gleich derbe Mittel braucht, wird besonders in letzterem Bilde die außerordentliche Haltung des Hauses erkennen.

Es sei mir gestattet, einige Beispiele aus meiner eigenen Bautätigkeit im Bilde anzuführen, an denen ich am besten erörtern



Digitized by Google

kann, wie wenig man vorgefaßten Ideen von Baustilformen nachzugehen braucht, um unter Zugrundelegung vernünftiger Lebensformen als Bauprogramm auf dem Wege schlichter Konstruktion und unter Verwendung guten Materials zu ganz ähnlichen Gestaltungen zu kommen, wie die sind, die man merkwürdigerweise mit dem Namen „Biedermeierhäuser" belegt, und die ich hier besser Grundformen des deutschen bürgerlichen Wohnhauses nennen möchte. Auf einer solchen Grundform ist das Haus auf Abb. 7 entstanden. Es ist ein kleineres Einfamilienhaus von geringer Grundfläche für einen Arzt. Bei der Grundrißlösung ergab sich nichts, was ein Abweichen von der nahezu quadratischen Form geboten hätte. Nach unserer heutigen Bauerei ist es ja beinahe erste Regel geworden, sofort jeden Grundriß so zu verschieben, daß jedes einzelne Zimmer zurück oder vorspringen muß, um auf diese Weise ein „reichgegliedertes Ganze" entstehen zu lassen. Ich finde, daß diese „reiche Gliederung" in gar keinem Verhältnis zur Größe der Anlage stehen würde, und daß hier Grundsätze von ganz großen Baukomplexen, meinetwegen Schlössern oder ähnlichen, auf einen kleinen Hausorganismus recht willkürlich übertragen werden, zu dem sie in keinem Verhältnis stehen. Für die Grundrißlösung sind sie in der Regel ein Ausfluchtmittel geringen Könnens, in „praktischer" Beziehung bedeuten sie für den Bau meist nur eine Verteuerung durch Vergrößerung der Mauer- und somit Abkühlungsflächen, und ästhetisch ergeben sie ein zerrissenes Bild. Man verstehe mich recht: kanonische Regeln gibt es in der Kunst nicht, wohl aber gewisse allgemeine Grundzüge.

Das künstliche Anlegen sogenannt malerischer Ecken und Winkel ist ja längst zu einer wahren Landplage geworden; die Behaglichkeit eines Hauses wird dadurch gewiß nicht erreicht, ganz abgesehen davon, daß unsere bisherige Bauerei all diese Erker und Giebel meist nur als unbenutzbare Schmuckattrappen, nicht aber als Raumlösungen geschaffen hat. Sonst wäre ja hier und da nichts gegen sie einzuwenden, denn es führen viele Wege nach Rom. In der weitaus größten Mehrzahl der schlichten kleineren Wohnungen wird es sich aber aus den natürlichen Bedingungen ergeben, daß nur vereinzelte Zimmer deutlicher individualisiert werden, die übrigen aber wechselnden Bestimmungen überlassen bleiben.

Ein Haus von so einfachen Grundformen verlangt natürlich nach einem entsprechend einfachen Dache. Es ist in keiner Weise praktischer oder schöner und macht nur unnütze Mehrkosten, wenn das Dach ohne ernstliche Ursache künstlich in verschiedene Dächer zerlegt wird. Ich wählte deshalb auf diesem Hause die schlichte Zeltform, um dem Hause den schlichten Charakter zu erhalten. Jedes der fünf Fenster in der vorderen Front ist innen im Raume eine Notwendigkeit an seinem Platze. Wo auf den andern Seiten keine Fenster notwendig waren, sind sie einfach weggeblieben. Mauerflächen waren ohnedies erwünscht, da das Haus am Spalierwerk von Grün umrankt werden soll. Das Mauerwerk ist verputzt und hell gestrichen, zur Dachdeckung ist der heimische Bieberschwanz verwendet.

Wenn man so das Haus durchgeht, wird man finden, daß der Gestaltung nirgends Zwang angetan ist, sondern man gleichsam nur



Digitized by Google

dem Diktat der praktischen Forderung und der natürlichen Mittel gefolgt ist. Und doch wird man auf den ersten Blick erkennen, daß das Ganze seine Herkunft von jenen älteren Bauten nicht verleugnet. Daß aber schlechthin nur von einer Kopie eines alten Hauses die Rede sein kann, wird man nicht behaupten können, da im Innern allen modernen Anforderungen Rechnung getragen ist. Zur Linken lehnt sich an das Haus eine Glasveranda an, die oben vor dem Schlafzimmer einen großen Balkon trägt (Abb. 8). Das Haus aber wegen seinem quadratischen Grundrisse und dem Zeltdach schlechtweg ein „Biedermeierhaus" nennen zu wollen, wäre doch zum mindesten etwas Oberflächlichkeit. Abb. 9 zeigt ein etwas größeres Haus, bei dem die Aufgabe gestellt war, eine Reihe von größeren Zimmern im Dachgeschoß einzubauen und eine gedeckte Vorfahrt vor das Haus zu lagern. Bei der Anlage der letzteren ergab sich auch alles ziemlich von selbst. Da das Haus in einer sandsteinreichen Gegend steht, war es natürlich, Säulen aus diesem Material zu errichten; der Raum auf der Bedachung der Vorfahrt lud ganz von selbst zur Anlage eines großen Balkons ein. Bei der Wahl des Daches ergab sich die Mansardendachform. Diese Art des Daches ist nicht, wie manchmal merkwürdigerweise angenommen wird, eine Spielerei aus Stilrücksichten; sie ist vielmehr die billigste und praktischste Dachform, wenn es gilt, Wohnungen im Dach unterzubringen. Denn das Dach wird nicht allzuviel teurer, als ein gewöhnliches Satteldach; die eingebauten Zimmer können gerade Wände bekommen und unter der Dachschräge ist willkommene Gelegenheit, zahlreiche Wandschränke einzubauen. Sämtliche Wohnräume in diesen wie in den folgenden Mansardendächern unterscheiden sich, da sie senkrechte Wände haben, innen von andern Wohnräumen nur durch tiefere Fensternischen, die wiederum erwünschte Gelegenheit zum Ausbilden von gemütlichen Sitzplätzen bieten. Das Märchen von der konstruktiven Minderwertigkeit der Mansardendächer ist eigentlich zu sinnlos, um noch besonders widerlegt zu werden.

Auch auf Abb. 10 ist ein Mansardendach. Hier war die Aufgabe, ein großes Landhaus vor der Stadt zu bauen, dessen sämtliche Räume im Erdgeschoß untergebracht werden sollten, während sich im Mansardgeschoß nur einige Fremdenzimmer usw. befinden, die in die Giebel eingebaut wurden. Die Laterne auf dem Dache leitet das Licht in die große Diele, die in der Mitte des ganzen Hauses liegt. Auch hier wird man weder im Grundriß noch an der übrigen Gestaltung irgend welche Formen finden, die nur einem vorgefaßten Stilprinzip zuliebe angebracht sind.

Auf Abb. 11 war die Aufgabe die, ein behagliches aber billiges Haus zu bauen, das viel Raum enthält. Und so wurde man wieder von selbst zu der Gestaltung des ausgebauten Mansardengeschosses geleitet. Der Risalit, auf dem der Giebel mit dem runden Fenster sitzt, enthält bis hinauf das Treppenhaus. Das Haus lehnt sich an den Berg an, dem die hier auf dem Bilde wiedergegebene Seite zugekehrt ist, während die andere Seite auf eine hohe Terrasse hinausführt.

Abb. 12 endlich zeigt ein Haus, dessen ganze Anordnung gleich-



Digitized by Google

sam im Zwange des Bauterrains entstanden ist, da es auf einem felsigen Abhang liegt und der Grundriß dadurch und durch verschiedene andere Umstände gleichsam Stück für Stück festgelegt war, sodaß die Auflösung des Hauses in einzelne Baukörper zwingende Gründe hatte. Auch hier enthält der Giebel das Treppenhaus. Der Eckpavillon links enthält einen Raum, der etwas höher werden mußte, als die übrigen Räume; das Mansardengeschoß ist als Drempel angelegt. Die Räume zu ebener Erde sind auf der Abbildung nicht sichtbar, da die Aufnahme von einer höher liegenden Terrasse aus gemacht ist.

Im Grunde ist es nicht meine Aufgabe, zu beweisen, daß ich mich in diesen Bauten an die heimatliche Ueberlieferung anschließen durfte; denn diese ist das Gegebene und Natürliche. Sondern es wäre im einzelnen Falle zu beweisen, daß und worin ich davon abweichen mußte.

Ich hoffe, daß meine kurzen Andeutungen etwas dazu beitragen werden, die Legendenbildung zu zerstören, daß mit unserer Bewegung die Wiederaufnahme nur eines anderen historischen Stiles angestrebt werden sollte. Wenn ich auch bei meinen eigenen Bauten die heimischen Traditionen nirgends verleugnen möchte, so handelt es sich bei ihnen doch auch um nichts weniger als Kopien. Und wenn mich jemand fragt, in welchem Stil denn nun gebaut werden sollte, so antworte ich mit Avenarius: im Sach-Stil; den hat jede künstlerisch bauende Zeit angestrebt. Wenn früher ein Baumeister gefragt worden wäre, in welchem Stile er bauen solle, so hätte er gewiß auch nicht gesagt: wir beginnen jetzt den Barockstil, sondern er würde eine Antwort gegeben haben, die ihrem Sinne nach von dem Ergebnis unserer Auseinandersetzung nicht sehr verschieden wäre.

Paul Schultze-Naumburg

## Lose Blätter

### Die Psychologie der freien Unternehmung

von Karl Lamprecht

Vorbemerkung. Heute erheben wir an die Leser eine große Zumutung: an der Stelle, wo sie dichterische oder doch jedenfalls solche Beiträge zu finden gewohnt sind, die wohl von ihrer Phantasie, nicht aber von ihrem Verstande ein starkes Nacharbeiten fordern, begegnet ihnen heute ein wissenschaftlicher Aufsatz. Ein Aufsatz noch dazu über ein Thema, das den meisten von uns ganz fern liegt und dessen Verständnis daher diesen meisten durchaus nicht leicht werden kann. Warum drucken wir das ab? Die Antwort gibt unser heutiger Leiter. Wenn wir vorwärts wollen, müssen auch solche Gebiete nicht häufig, aber doch dann und wann in unsre Arbeit gezogen werden, damit wir auf immer festerem Boden gehn. Welche Bedeutung das Unternehmertum und sein Geist, welche Bedeutung auch seine Folge, die nervöse „Reizsamkeit" für unser Literatur- und Kunstleben hat, wer von den Eingeführten weiß es nicht? Und eben zur ersten Einführung



Digitized by Google

eignet sich Lamprechts Aufsatz vortrefflich — er ist nicht leicht zu lesen, aber wer ihn verstanden hat, der hat einen Gipfel erstiegen, dessen Aussicht nicht bloß an sich erfreulich ist, sondern auch über seinen Weg und — über anderer Leute Wege überraschend klärende Auskunft gibt.

Karl Lamprecht darf heute wohl als der umstrittenste deutsche Historiker gelten. Als vor drei Jahren der erste Ergänzungsband zu seiner Deutschen Geschichte erschien, der das Geistesleben der jüngsten Vergangenheit aus ihrer Kunst zu ergründen und zu schildern versuchte, fühlten auch wir uns nicht nur zum Zustimmen sondern auch zum Bestreiten angeregt. Aber jedenfalls so stark und nachhaltig angeregt wie von keinem andern Versuche geschichtlicher Gesamtbetrachtung der neueren deutschen Kunst und Kultur. Lamprecht hat inzwischen einen weiteren Ergänzungsband in zwei starken Hälften herausgegeben. Aus der ersten Hälfte, in der das Wirtschaftsleben und die soziale Entwicklung der jüngsten deutschen Vergangenheit behandelt werden, entnehmen wir den nachstehenden Abschnitt. Es gibt, scheint uns, für weitere Kreise kaum eine bessere Probe für Lamprechts Art, aus feinen Einzelheiten eine typische Zeiterscheinung darzustellen, als dieses Kapitel über die freie Unternehmung sie bietet. Die Kunst der Darstellung — wohl darf man hier von ihr sprechen — macht uns fast vergessen, daß wir auch in diesen so richtig beobachteten und klug verknüpften Tatsachen doch letzten Endes nur eine psychologische Wahrscheinlichkeitsrechnung vor uns haben, die vielleicht einer anderen Generation unhaltbar erscheinen wird. Und wenn dem so werden sollte, man würde auch dann noch die Kraft zu ehren und ihr zu danken haben, die aus dem lärmenden Dunkel verwirrend naher Jahre neue Entwicklungsprobleme des geistigen Gebietes klar herausgelöst und überaus fesselnd beschrieben hat.

Lamprechts „Deutsche Geschichte" und ihre Ergänzungsbände sind in dem Verlage von Hermann Heyfelder zu Freiburg i. B. erschienen.

*

1. Der deutsche Großkaufmann des 18. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der am ehesten noch als Vorgänger der modernen industriellen, kommerziellen und finanziellen Schichten der Unternehmung anzusprechen ist, war, von verhältnismäßig seltenen Ausnahmen abgesehen, ein behäbiger Herr; mit geröteten Wangen sah er unter seiner Perücke oder aus seinen Vatermördern in die Welt; jovial, behaglich, seiner Stellung und der Anerkennung seines Berufes, der in der Dichtung der Zeit so oft gepriesenen „Handlung", sicher. Denn in festen Schranken bewegte sich im allgemeinen das Geschäft, dessen „Kaufherr" er war; mit sicheren Regeln des Gebarens gegenüber den Kunden war es durch die Entwicklung jahrhundertealter Sitten, mit genauer Abgrenzung gegen Konkurrenz Einheimischer wie Fremder war es vom Staate her ausgestattet; monopolartig fast beherrschte es den Kundenkreis, fern der hastenden Ausbeutung im Sinne unserer Zeit, im ganzen getragen noch von dem Ideale ruhiger Lebenshaltung und wohlanstehenden Gewinns. Freilich: der Zeit selbst galt ein solches Geschäft schon als aufregend; ihr Ideal einer bürgerlichen Existenz war eine noch viel weiter zurückliegende Entwicklungsstufe des Bürgertums, die Stufe des Ackerbürgers. Wie verherrlicht sie nicht Goethes „Hermann und Dorothea":



Digitized by Google

Heil dem Bürger des kleinen
Städtchens, welcher ländlich Gewerb mit dem Bürgergewerb paart!
Auf ihm liegt nicht der Druck, der ängstlich den Landmann beschränket;
Ihn verwirrt nicht die Sorge der vielbegehrenden Städter,
Die dem Reicheren stets und dem Höheren, wenig vermögend,
Nachzustreben gewohnt sind.

Wie anders fühlen wir! Uns erscheint der Kaufherr Goetheſcher Zeiten in verwandt idealem Lichte wie deſſen Zeiten der Ackerbürger; wir finden, daß den „vielbegehrenden" Großkaufmann des 18. Jahrhunderts die gewiß erſtrebenswerten Eigenſchaften des Gleichmutes und der Lebensfreude und, urteilen wir hart, die Fehler der Indolenz und des Phlegmas kennzeichneten. Wir ſind Kinder einer anderen Zeit, geiſtig und körperlich hart und ſtraff gebaut, fern der Grazie des Rokokos, dem Sachlichen zugewandt, bisweilen mit vor lauter Sachlichkeit inhaltsleeren Zügen; wir blicken wohl in ſtillen Stunden in die Vergangenheit der letzten anderthalb Jahrhunderte wie in ein verlorenes Paradies zurück, doch ihnen angehört zu haben würde kaum in unſeren Wünſchen liegen: denn vorwärts ohne Raſt lautet das Wahlwort der Gegenwart, und zeitlos wäre, wer den Genuß eines nimmer müden Fortſchrittes für das Linſengericht einer quietiſtiſch erſcheinenden Vergangenheit dahingäbe.

Was dabei aus unſerem Empfinden ſpricht, wenn es ſo veranlagt ſein ſollte, das iſt die Seele des heutigen deutſchen Bürgertums an führender Stelle, iſt der Geiſt der Unternehmung. Dieſe Seele, dieſer Geiſt iſt etwas Neues, das der Art einer früheren Zeit faſt im Sinne eines vollen Kontraſtes entgegenſteht, iſt das eigentliche Kennzeichen der Gegenwart; und in reißender Schnelligkeit hat ſich dieſer Geiſt im Laufe etwa der zwei letzten Menſchenalter und völlig erſt mit der letzten Generation entwickelt.

Woher kommt dieſes neue Seelenleben? Von ſeiner intellektuellen und auch voluntariſtiſchen Seite* her kennen wir die Antwort: aus den außerordentlichen pſychiſchen Spannungen, welche die Entwicklung einer Volkswirtſchaft der Unternehmung hervorrief, hat ſich eine Schärfung zunächſt des Wirtſchaftsverſtandes und ſeiner Funktionen, nicht minder aber auch der wirtſchaftlichen Energie ergeben, wie ſie kein Zeitalter der deutſchen Geſchichte zuvor gekannt hat. Und dieſe ſeeliſche Intenſivierung iſt nicht auf die Wirtſchaftshandlungen des Unternehmers beſchränkt geblieben, ſondern hat, nach dem bekannten Geſetze der pſychiſchen Relationen,** deſſen ganzes ſeeliſches Weſen abgewandelt: wie ſollten Empfindung und Gemüt gegenüber der Entwicklung zunächſt der Verſtandes- und Willensfunktionen einſeitig zurückgeblieben ſein, da nach allgemeinen biologiſchen Geſetzen ſelbſt bei phyſiologiſchen Entwicklungen die Veränderung eines Organs diejenige aller anderen desſelben Organismus nach ſich zieht? Wenn aber ſo für die individuelle Seele des einzelnen Unternehmers der Satz gilt, daß ſich in ihr umfaſſende pſychiſche Ausgleichungen zur Gewinnung eines gemeinſamen veränderten ſeeliſchen Niveaus vollzogen haben, ſo trifft dies erſt recht

* Alſo: von ſeite des Verſtandes und des Willens her.

** Das Geſetz der ſeeliſchen Zuſammenhänge, nach dem keine Veränderung im Geiſtigen geſchehen kann, ohne auch die andern ſeeliſchen Tätigkeiten zu beeinfluſſen.



Digitized by Google

auch für den sozialpsychischen Bereich zu. Die intellektuelle und voluntaristische wie die allgemeine Umformung des Seelenzustandes des Unternehmers wirkte hier, im Kreise der nationalen Gesellschaft aller Schichten, nach dem Gesetze der psychischen Relationen weiter: alle diese Schichten unterlagen mehr oder minder dem Geiste des modernen Wirtschaftslebens, dem Geiste der Unternehmung.

Kann unter diesen Umständen an der gelegentlich vorgetragenen Auffassung festgehalten werden, daß der seelische Einfluß der Unternehmung, der individual- wie der sozialpsychische, doch in erster Linie immer ein intellektualistischer und allenfalls noch ein voluntaristischer gewesen sei? Die Zeit selbst hat sich anfangs ganz zu dieser Meinung bekannt: man fühlte sich zunächst sogar fast ausschließlich intellektuell überbürdet, und tausend Klagen erscholten von allen Enden über diese Ueberbürdung, von den Bureaus und den Kontoren hinab bis zu den höheren und mittleren Schulen, deren besondere Ueberbürdungsfrage, von einem angeblichen Zuviel des überlieferten Lehrstoffes ausgehend, in den achtziger Jahren wesentlich dadurch mit ihre Akzentuierung erhielt, daß die Erwachsenen, die sie erhoben, selbst unter Ueberbürdung litten oder zu leiden vermeinten.

Allein die Erscheinungen, welche dies neue Wirtschaftsleben der freien Unternehmung hervorgerufen hat, sind keineswegs mit den Wirkungen auf dem Gebiete des Verstandes und des Willens erschöpft, so wichtig diese Einflüsse, zweifelsohne die allernächsten und unmittelbarsten, auf dem Gebiete des Wirtschaftslebens wie nicht minder auf allen anderen Gebieten besonderer Verstandes- und Willensbetätigung geworden sind. Die neuen Erscheinungen griffen vielmehr um ein Beträchtliches weiter: ja sie erfüllten schließlich die ganze bestehende Kultur mit ihrer besonderen Atmosphäre und schufen dadurch die Möglichkeit eines neuen Lebens und einer neuen Kultur.* Es ist ein Prozeß, der in seinem Verlauf nicht ohne allgemeines Interesse ist. Gewiß hat diesmal, wie immer, ein verändertes Denken zunächst einen veränderten Denkinhalt zu schaffen begonnen; und dieser wird als eines der großen Kennzeichen unserer Zeit, schließlich in philosophische, künstlerische und allgemein wissenschaftliche Formen gefaßt, fortleben für immer. Allein ehe diese Auskristallisationen eines neuen Intellektes und an sie sich anschließend Proklamationen neuer voluntaristischer Ideale erfolgten — und noch sind beide weit davon entfernt, abgeschlossen zu sein —, ging ihnen eine Fülle gleichsam von Ober- und Unter- und Nebentönen zur Seite: Gefühlselemente, Empfindungsweisen, dunkle Strebungen, die dann auf ihre schließliche Durchbildung nicht wenig eingewirkt haben und einwirken. Denn allem klaren Erkennen und Wollen geht eine Neigung voraus und Trieb und Gefühlswert gleichsam als eine dunkle Nährmasse, als eine erst recht aufschließende und mitbestimmende Erdkruste des selbstsicheren Handelns.

Woher kamen nun diese neuen Stimmungen, diese Gefühlsmomente, welche die neue Kultur mit beherrschten, deren besondere Werte wir bald kennen lernen werden? Sie traten, wie sich fast von selbst versteht, auf als Begleiterscheinungen der Entwicklung der Unternehmung. Und genauer

* Daß dafür freilich auch noch andere Momente in Betracht kamen, und daß insbesondere zwischen der gesamtpsychischen Haltung der Gegenwart und dem Geiste der Unternehmung keineswegs das Verhältnis der Identität besteht, wird an anderer Stelle darzulegen sein.



Digitized by Google

gesagt: in ihrer Vollendung als seelische Nebenprodukte jener Entfaltung der Unternehmung, die den zweiten Teil des 19. Jahrhunderts beherrscht hat, der freien. Denn erst in ihr wurden die seelischen Werte eines Wirtschaftslebens der Unternehmung völlig ausgeprägt. Wenn seitdem, mit dem Emporkommen einer Zeit der gebundenen Unternehmung, seit den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts schon wieder neue psychische Momente, Anfänge vielleicht eines gegenüber dem früheren in gewissen Richtungen abgewandelten, ja ihnen entgegenstehenden Seelenlebens auftraten, so werden sie uns einstweilen nicht beschäftigen; erst am Schlusse unserer Darstellung, wo von den allerjüngsten Kulturerscheinungen, vor allem ihrer wirtschaftlichen Seite, die Rede sein soll, werden sie Berücksichtigung finden.

Wie aber können wir uns in den geistigen Besitz der Gefühlselemente der freien Unternehmung bringen, wie diese vor allem den sechziger bis achtziger Jahren angehörte? Nur das anschaulichste Verfahren wird sie entschleiern. Versetzen wir uns in die Seele eines Unternehmers in einer Zeit, in der die wirtschaftlichen Anforderungen besonders stark und grell hervortreten, sodaß sie leichter erkennbar werden, etwa in die Zeit einer wirtschaftlichen Krise. Und wählen wir hierzu der Anschaulichkeit halber jüngste, noch in aller Erinnerung stehende Ereignisse.

Der Schluß des 19. Jahrhunderts wurde bekanntlich, insbesondere auch für Deutschland, durch Jahre eines außerordentlichen wirtschaftlichen Aufschwunges bezeichnet; und diese Periode gipfelte in dem Jahre 1899 und dem Anfange des Jahres 1900. Schon in den Vorjahren, seit 1895, war die Zahl der Neugründungen von großen Unternehmungen, ein ziemlich sicherer Maßstab der allgemeinen Prosperität, auf deutschem Boden ständig gewachsen; im Jahre 1898 waren 329 neue Aktiengesellschaften mit 463,22 Millionen Mark Kapital entstanden; 1899 wuchs die Zahl noch weiter auf 364 mit 544,39 Millionen. Zugleich nahm die Erzeugung in diesen letzten Jahren ungekannte Ausdehnungen an. Der Bedarf an Roh- und Hilfsstoffen wurde so stark, daß deren wichtigste, Kohlen, Eisen, Kupfer, Baumwolle, Wolle, reißend im Preise stiegen. Nicht minder stieg der Preis des Geldes, der Zinsfuß für Leihkapital. Der durchschnittliche Diskontsatz der Deutschen Reichsbank hatte 1894, im letzten Jahre vor der Zeit des Aufschwungs, 3,12% betragen; von 1895 ab stieg er im Jahresdurchschnitt bis 1898 von 3,14 auf 4,26%; 1899 betrug er nicht weniger als 5,05%, und Ende Dezember hatte er sogar die bislang für unmöglich gehaltene Höhe von 7% erreicht.

Es waren Verhältnisse, in die man mit frohen Erwartungen eingetreten war, die man manches Jahr hindurch mit innerem Jauchzen und dem schließlichen Eingeständnis unerhörter Gewinne begleitet hatte. Aber konnte sich die deutsche Wirtschaft in diesem Zeitmaß des Ausbaues fortentwickeln? Schon 1898 und 1899 legten sich kluge Leute die Frage vor, und die Antworten lauteten, anfangs zwischen Furcht und Hoffnung schwankend, fortschreitend banger. Das neue Jahr 1900 wurde bereits mit einem halbamtlichen Mahnrufe in der „Norddeutschen Allgemeinen Zeitung" wider die „wilde, fieberhafte Ueberspekulation und Ueberproduktion" eröffnet.

Es war das Wetterleuchten vor einem ersten Sturm in der Volkswirtschaft, der zunächst außerhalb Deutschlands ausbrach. Nachdem die deutsche Geschäftswelt starke russische Zahlungseinstellungen und Kursrückgänge hatte erleben müssen, verbreiteten sich im April 1900 erst vereinzelt, dann in stets vollerem Gestöber beunruhigende Nachrichten über die amerikanische



Digitized by Google

Eisenindustrie: der Absatz stocke, die Preise würden herabgesetzt. Gut, — da konnte man sich mehr oder minder hastig auf eine Ueberschwemmung der europäischen Märkte mit amerikanischen Erzeugnissen einrichten. Eine Aussicht, die besonders schlimm auf die deutsche Bergwerksindustrie einwirkte, denn diese war schon in einer Produktion über den Bedarf begriffen. Die Börse nahm diese Zusammenhänge auf; der Markt der Kohlen- und Eisenpreise erlebte erste Erschütterungen, die sich auf weite Gebiete der Effektenbörse unheilkündend fortpflanzten: Anfang Juni 1900.

Aber handelte es sich wirklich um Zeiten allgemeinen Rückgangs? Die Börse erholte sich; die Produktion schien noch gesund zu sein; kaum eine Spur, daß sie in Mitleidenschaft gezogen wäre. Da gab es Anfang August an der Börse einen zweiten Krach, klein noch, leise; die Papiere des Montanmarktes nur sanken tiefer. Aber ihnen folgten allmählich fast alle Industriepapiere! Tag für Tag wurde es jetzt klarer: auch die Erzeugung war längst krankhaft, war es vielleicht noch mehr, als man wußte; und mit dem laufenden dritten Quartal häuften sich schon Nachrichten über Betriebseinschränkung und Arbeiterentlassungen.

Wie drohend sah jetzt im Grunde die Lage aus! War man chronisch leidend? An manchem Orte krachte es, — ganz sicher schien nichts mehr; so trat man in das Jahr 1901 hinüber. Die Börsen blieben matt, ja wurden es noch mehr auf Nachrichten vom südafrikanischen Kriegsschauplatze, die langandauernde Kämpfe Englands mit den Burenrepubliken als wahrscheinlich vermuten ließen, obgleich sich Genaues nicht sagen ließ; Banken und Börsen wünschten jedenfalls ihre Hände frei zu haben für den zu befürchtenden Fall, daß starke Ansprüche für Kriegszwecke den Geldmarkt plötzlich in Verwirrung stürzen würden. Gleichzeitig schränkten Nachrichten über den Rückgang namentlich der Eisenindustrie den Markt für Industriepapiere immer mehr ein; immer weitere Kreise erfüllten sich mit offenbarem Mißtrauen gegen die Börse; der Rückgang des Privatdiskonts auf die Höhe der Anfangszeit des letzten günstigen Jahrfünfts zeigte, daß auch die Geschäftswelt apathisch wurde: — oder wie war der Vorgang sonst zu verstehen? Die Rentenpapiere wurden allgemein gesucht; die Kapitalisten flohen zu den Regierungen; in den Finanzverwaltungen wurde die Frage erörtert, ob man zu dem Zinstyp von 3% zurückkehren könne, und in Sachsen bejaht.

Unterdes machte die Industrie weitere Rückschritte, vor allem die Zweige, die besonders geblüht hatten, Elektrizitätswerke, Eisenindustrie. Die Preise gingen herab. Aber noch arbeitete man ziemlich weiter. Aber aus welchem Grunde! Man „hat den dringenden Wunsch, die teuren und reichlich vorhandenen Rohstoffe schleunigst loszuwerden, um nicht erdrückt zu werden von den Verpflichtungen, welche man gegen die Rohstoffverbände durch Kontrahierung großer Abschlüsse zu hohen Preisen eingegangen ist". Man hilft sich noch irgendwie durch unwirtschaftliches Aufzehren der eigenen Mittel! Aber wie schwer ist selbst das, nachdem man in den letzten Jahren mit starken Betriebserweiterungen vorgegangen ist . . . Und lauern nicht hinter diesen letzten Maßregeln schon letzte Fragen? Was wird geschehen, wenn alle Mittel aufgebraucht sind? Wenn sich auf dem Wege des Kredites keine Kapitalien mehr heranziehen lassen? Wenn leise erst mit neidischem Spott die Wörter „Ruin" und „Bankerott" gezischelt und dann mit gellendem Hohne gerufen werden? . . .

Wir verfolgen die Entwicklung nicht weiter. Wir fragen nur, was



Digitized by Google

denn, wie so oft vorher, in den großen Krisen der Jahre 1857 oder 1873, oder in den kleinen so mancher anderen Jahre seitdem, geschehen ist. Und da sehen wir, psychologisch betrachtet, wie verschieden auch sonst der Verlauf und der Ursachenkomplex der Krisen sein möge, in deren bösen Tagen wie in den dazwischen liegenden guten eigentlich immer das gleiche Bild, wie es schon Wundt* unübertrefflich gezeichnet hat: zeitweiliges Ausruhen von früheren Verlusten, zunehmenden Geschäftseifer, wachsendes Vertrauen, Ueberschätzung der Erfolge, Aufregung und Ueberstürzung im Geschäftsabschluß, Stockungen und Depressionen, Not und halbe Verzweiflung und, wenn nicht der Bankerott eintritt, wiederum zeitweiliges Ausruhen, zunehmenden Geschäftseifer usw. Gewiß ist die Periodizität und Abfolge der Verlaufsstufen nicht durchaus regelmäßig. Aber klar springt aus dem ganzen Bilde das eine hervor, daß in ihm, neben der grundlegenden intellektuellen Struktur — denn was der Unternehmer auch tut, es ist Kopfarbeit der Spannungsüberbrückung, Anwendung wirtschaftlicher Umsicht und Voraussicht —, Gefühle und Affekte als Begleiter der Aufeinanderfolge der Erscheinungen eine gewaltige Rolle spielen.

Nun sind Geschäftszeiten nicht immer Krisenzeiten. Allein auch in ruhigeren Tagen wurde und wird teilweise noch heute der Unternehmer kaum einen Augenblick von lauteren oder leiseren Widerspielen der Affekte verlassen. Denn da er die Wirtschaftsformen, innerhalb deren er sich bewegt, alle rationalisiert hat oder doch im höchsten Grade bestrebt ist zu rationalisieren, so vermag er auch sozusagen jeden Augenblick jede Zuckung seiner Geschäfte und der Basis derselben mitzuerleben; er fühlt gleichsam jeden Moment seine Bilanz; er ist wie ein empfindliches Seismometer, das neben den großen Erdbebenkrisen auch alle kleinen Erschütterungen der mütterlichen Erde durch schon deutlich sichtbare Ausschläge verzeichnet; er befindet sich weit mehr als ein anderer in dem Mittelpunkte eines ungeheuren Systems von Funktionen, innerhalb deren jeder Moment das Gleichgewicht der Kräfte verändert und beseitigen kann. Und diese Lage kann nicht allein durch Intellekt und Willenskraft bewältigt werden, so sehr deren hervorragende Betätigung, wie ein ausgezeichnetes Spiel der Muskeln bei einem Akrobaten, von nöten ist. Es handelt sich vielmehr zugleich um eine überaus verfeinerte Ueberwindung auch stetig wirkender Affekte: um eine bewußte Selbstbeherrschung von einer bis dahin nur ausnahmsweise gekannten Intensität.

Wird sie aber erreicht? Sehen wir von der Streitfrage ab, ob sich unser Gefühlsleben nur in den polaren Gegensätzen von Lust und Unlust oder auch noch in anderen bewege: auf alle Fälle erscheinen unsere Affekte beherrscht vom Gesetze des Kontrastes. Einem Gefühl mit positivem Vorzeichen folgt ein solches mit negativem, und der nach Ablauf des Affektes einsetzende Zustand der Indifferenz zeigt sich noch gefärbt von dem zuletzt erlebten Vorzeichen. Wie aber nun, wenn dieser Indifferenzzustand, die Breite des gesunden, ruhigen Gefühlslebens, die normale Gefühlslage, in die alle unsere Affekte immer wieder ausklingen sollten, wie die erregten Wogen des Meeres in den glatten Meeresspiegel eines schönen Sommertages: — wenn dieser Zustand, die tatsächliche **aequitas animi**, überhaupt nicht mehr erreicht wird? Wenn, ehe sie eintritt, schon wieder andere Affekte einsetzen, die Kreise ihrer Vorzeichen durcheinanderziehen, sich drängen, stoßen, ablösen,

* Logik II, $2^2$, 624—25 (1895).



Digitized by Google

ohne doch alsbald wieder spurlos zu schwinden? Dann tritt jener Zustand des Wassers bei kurswechselndem Schiffe ein, der dem Blick in die erregten und durcheinanderwirbelnden Wogen etwas besonders Interessantes, richtiger gesagt etwas Prickelndes und Kapriziöses gibt. Dann kommt es zu einem jagenden Durcheinander der Gefühlskontraste, zu einer Hetze der Empfindungen: und das Ergebnis ist ein belastendes Bewußtsein der eigenen Kapriziosität, ist Unlust- und Spannungs- und Erregungsgefühl zugleich, — ist Nervosität. Denn „Nervosität ist diejenige Geistesstörung, bei welcher die psychische Reaktion auf körperliche oder psychische Reize — Eindrücke und Erinnerungen — im Sinne einer Steigerung und eines Vorherrschens der Unlust-, Spannungs- und Erregungsgefühle verschoben erscheint".* In diesem Zusammenhange versteht man, warum der Beruf des Unternehmers so häufig, häufiger als irgend ein anderer moderner Beruf, unmittelbar zur nervösen Erkrankung führen kann und geführt hat, und erscheint es nicht mehr als Zufall, daß ein Arzt des vornehmlichsten Unternehmerlandes, der Vereinigten Staaten, Beard, die Neurasthenie zuerst als besonderen Krankheitstyp erkannt, beschrieben und benannt hat.

Allein auch da, wo es, wie in den allermeisten Fällen, zu ausgesprochen nervösen Erkrankungen nicht kam, bildete sich doch ein besonderer nervöser Habitus, eine ausnehmend starke Empfindlichkeit für Reize aus und entfaltete sich zum eigentlichen entwicklungspsychologischen Kennzeichen des Wirtschaftslebens der freien Unternehmung. Dies noch dazu in dem Sinne, daß diese Haltung keineswegs immer erst durch die berufliche Beschäftigung im Unternehmen selbst hervorgerufen wurde: es drängten sich vielmehr diejenigen, die von Geburt dieser Haltung zuneigten, von vornherein in den Unternehmerberuf, weil sie witterten, daß sie in ihm ihr Glück und ihre Befriedigung finden würden; denn sie waren in der Tat die zunächst und wahrhaft „Berufenen".

Zudem verbinden sich mit angeborener nervöser Haltung auch sonst zumeist einige der Eigenschaften, die den glücklichen Unternehmer zu machen pflegen. Hierher gehört vor allem der sogenannte große und scharfe Blick, d. h. die Gabe, weite Räume und Zeiten in ihrem Zusammenhange und Verlaufe, überhaupt in ihren Gelegenheiten rasch übersehen und zu ihrer Beherrschung fortlaufend und fehlerlos über die vollendeten Feinheiten diplomatischer Behandlung verfügen zu können. Es ist eine Gabe, die in der Hauptsache auf einem besonderen Reichtum an Assoziationen beruht, der seinerseits wieder eines der gewöhnlichsten Kennzeichen nervöser Naturen ist. Unternehmer, die deutliche Anlagen in dieser Richtung hatten, pflegten bewundert zu werden, wenn sie in kritischen Zeiten mit fast augenblicklicher Sicherheit zu entscheiden wußten, ob den kommenden Verhältnissen ihrer Erzeugung oder ihres Absatzes eine Erhöhung der Qualität oder ein zeitweiliges Billigerarbeiten besser entspreche, oder wenn sie gleichsam instinktiv neue Verbilligungen und wertsparende Kontrollen in der geschäftlichen Kalkulation, der Seele des Unternehmens, oder im weiteren Betriebe und Vertriebe ersannen.

Dabei ist keineswegs ausgeschlossen, daß solche assoziativ besonders reichbegabte Naturen nach vielen Seiten hin Schranken, ja Mängel des Talentes und namentlich des Charakters aufweisen. Ja diese Mängel sind

* W. Hellpach, Politisch-anthropologische Revue Bd. I, 48 (1902).



Digitized by Google

sehr häufig vorhanden, und schon Goethe kannte in seinem Greisenalter den in diesem Zusammenhange nicht seltenen Typ (an Zelter, 6. Juni 1825): „Fähige Köpfe, leichtfassende praktische Menschen, die, mit einer gewissen Gewandtheit ausgestattet, ihre Superiorität über die Menge fühlen, wenn sie gleich selbst nicht zum Höchsten begabt sind." Eben sie machen den Durchschnittsunternehmer aus, sie charakterisieren psychologisch den Stand; und nach ihrer Veranlagung verschob sich im Zeitalter der freien Unternehmung der Wertmaßstab für die Beurteilung praktischer Tüchtigkeit. Sie sind die Beweglichen und, nach Ansicht der „Idealisten", vornweg der Dichter, die Streber, die Unmoralischen, die im höheren Sinne eigentlich nicht zu wissen scheinen, was sie wollen, und die schließlich doch die Welt schon vor Ankunft des Poeten verteilen:

**Wer aufwärts will, muß Einsicht haben,**
**Mit Vorsicht brauchen seine Gaben,**
**Sich keiner Ansicht widersetzen,**
**Die Tat nach ihrer Aussicht schätzen,**
**In steter Nachsicht sich bequemen**
**Und täglich so viel Rücksicht nehmen,**
**Daß er aus Vorsicht ganz und gar**
**Vergißt, was seine Absicht war.** (Ludwig Fulda)

Unendlich weit aber ragten und ragen die wirklich Großen, die Helden der freien Unternehmung aus dem Gewirr dieser Masse hervor. In ihnen verbindet sich, reichste Assoziation mit starkem Charakter und leisestes Wittern des Künftigen mit energischem Wollen: es ist die Begabung reformatorischer Geister, die Begabung auch der großen Staatsmänner und Feldherren, mit denen man, vornehmlich freilich außerhalb Deutschlands, die bedeutenden Unternehmer so oft verglichen hat. Hier trat neben die Fülle des Einzelplanens eine stark aufs Ganze gerichtete, entscheidend dispositive Beanlagung, und beides wurde fruchtbar und erst recht lebendig gemacht durch eine zähe Entschlußfertigkeit, offenen und wachsamen Blick und methodisches Handeln. Es ist die Richtung, in der, nach den Aeußerungen fremder Beobachter, die deutschen Unternehmer, im ganzen betrachtet, denen anderer Völker nichts nachzugeben, ja eher überlegen zu sein scheinen, namentlich soweit es sich um die Schulung einer eingeborenen Kraft handelt, methodisch zu denken und das methodisch als richtig Erkannte mindestens mit nie versagender Geduld, im günstigeren Falle mit rastloser Entschiedenheit zum Vollzuge zu bringen. Wie dem auch sei: gewiß bezeichnet eine solche Art ruhiger Führung freier Unternehmen gegenüber früheren Zeitaltern der Wirtschaft eine höhere Stufe der wirtschaftlichen Ausgestaltung und in ihr zugleich eine Vermehrung des Selbstbestimmungsvermögens überhaupt als derjenigen Fähigkeit, welche die Zukunft voraussieht und mit Bewußtsein gestaltet.

2. Faßt man zusammen, was sich nach dem bisher Gesagten als wesentliches Moment in der Psychologie des Wirtschaftslebens der freien Unternehmung ergibt und namentlich für deren Blütezeit, die sechziger bis etwa neunziger Jahre, charakteristisch war, so wird man von einem bis zum Unerträglichen gesteigerten Verantwortlichkeitsgefühle reden können. Dies vor allem da, wo der Unternehmer, sei es als Bankier, sei es als Industrieller oder Angehöriger des Transportwesens, ganz auf eigenen Füßen stand:



Digitized by Google

obwohl auch innerhalb des damals erst in geringerem Maße entwickelten Aktienwesens die Verantwortlichkeiten nicht gering waren. Im ausgeprägten und typischen Falle aber stellte die freie Unternehmung den Einzelnen mit dem Kapital, das er vertrat, auf sich: vor ihm unendliche Bahnen nach allen Richtungen und unbegrenzter Wettbewerb. Gewiß Aussichten, die das Herz höher schlagen ließen! Aber auch Aussichten, die selbst dem entschiedensten Wollen ein gewisses Bangen einflößten. Es war die Existenz des Akrobaten auf hochgespanntem Seile, und auch in minder ausgesprochenen Fällen die Existenz des Turners auf schwankendem Schwebebaum. Alle Muskeln mußten gerührt, alles Denken zusammengefaßt werden: und doch blieb ein ewig aktuelles Verantwortlichkeitsgefühl, das die Ruhe der Ausspannungszeit nicht minder durchdrang wie die Stunden des Geschäfts, das daheim kaum weniger schwer lastete als in der Fremde. **post equitem sedet atra cura!**

Dennoch machte die Sorge, die ganz anders verzehrt als jegliches, auch noch so angestrengtes Denken, nicht allein die Nervosität des Unternehmers aus. Andere, mehr akzessorische, mehr passive Erscheinungen traten hinzu, um sie nach ihrem besonderen Charakter zu vollenden.

Dahin gehört vor allem als ein weithin sichtbares Motiv das Hasten des modernen Lebens. Was ist nicht schon alles über die beschleunigte Lebensführung der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit gesagt worden! Niemand aber trifft diese Beschleunigung mehr als den Unternehmer: denn jeder weitere Sieg über Raum und Zeit bedeutet für ihn vermehrten Umtrieb seines Kapitals und somit Gewinn. Und indem er der erste ist, der das rasende Zeitmaß unseres Lebens geschaffen hat und schafft in rücksichtsloser wirtschaftlicher Erweiterung des Kraftbegriffes und der Anschauung von Raum und Zeit, leidet er auch am meisten unter den Nachteilen des Systems: an Ueberspannung, Uebersättigung, Uebermüdung, am Jagen der Eindrücke: und damit an dem unglückseligen Ruhebedürfnis der Nervösen, an dem krankhaften Bedürfnis nach Abwechslung. Ist die Arbeitszeit vollbracht, so leidet's ihn nicht daheim: Theater, Konzerte und wohl gar Spiel und Ausschweifung sollen die allzu lebhaften Eindrücke verjagen, die noch aus den Verantwortlichkeiten des Geschäftes in ihm haften, sollen Ruhe schaffen, und bringen doch nur neue Erregung. Und der Erregungsgenuß wird damit überhaupt zum Genuß des modernen Wirtschaftslebens und zum charakteristischen Genusse der Zeit, sein seelisches Wesen beginnt das innere Wesen des Konsums zu bestimmen, des geistigen in Kunst und Wissenschaft, des höher sinnlichen in der Tracht, in der Wohnungsausgestaltung, im geselligen Verkehr, des grob sinnlichen im Essen und Trinken. Das Pikante und Interessante wird Mode, und die Gegenstände des Verbrauches beginnen einen eigenen Duft auszuströmen, den Duft der leisen Erregung, und eine eigene Sprache zu reden, die Sprache des impotent Prickelnden. Leise Klänge ziehen ein und erfüllen die Wohnräume mit farbigen Melodien des Geheimnisvollen, Unsagbaren; andeutungsvolle und doch nie zu enträtselnde Zierformen bereichern Tastsinn und Auge; erwartungsvoll spannende Reflexe aus ungeahnten Lichtquellen durchfurchen die Luft und schaffen ein Milieu, das fragt und doch auf seine Fragen keine Antwort erwartet. Und in diesen Gewässern feinster Erregung und kaum merklicher Kräuselungen, leise berührt von Sammetempfindungen und von Knistertönen umwallt, in ein süßes Nirwana des Bewußt-Unbewußten, des Nichtempfundenen und doch Erlebten versenkt, in einem ersterbenden Pianissimo gleichsam der Affekte ruht der Ueberhastete aus.



Digitized by Google

Handelt es sich da um Erscheinungen, die in ihrer letzten modernen Sublimation keineswegs nur der Psychologie des Unternehmers angehören, wenn sie auch, namentlich in den Anfängen der sechziger und siebziger Jahre, diesem Boden vornehmlich entsprossen sind und auf seine Zusammensetzung wiederum zurückgewirkt haben, so ist die mit dem modernen Wirtschaftsleben verbundene Einseitigkeit des Tuns und Denkens doch im ganzen eine wirkliche Spezialität des Unternehmers. Schon in dem Worte prägt sich das aus, daß Geschäftsleuten heute nur zu sehr alles zum Geschäft werde. Und Geschäft heißt Geld, heißt Macht durch Geld:

Maschinenlärm ... eintönig-dumpfes Dröhnen,
Dabei die Habgier träumt, die dunkle Pein,
Das Ohr geneigt dem immer einen Tönen:
Gold — und die große, weite Welt ist mein! (J G Oswald)

Mag der Dichter in den Zeiten vollsten und freiesten Unternehmertums, die schon um mehr als ein Jahrzehnt hinter der Gegenwart liegen, hier die Unternehmung aus einem angeborenen Gegensatze phantasievoller Empfindung gegen das, was die englische Zunge mit einem unübersetzbaren Worte **business** nennt, zu schwarz geschildert haben, zu verkennen ist es nicht: das Leben, vornehmlich zur vollen Blütezeit der freien Unternehmung, war einseitig geworden; und einseitig wird auch heute noch zu oft der moderne Fortschritt selbst in seinen besten Richtungen verfolgt: womit er ermüdend, erschlaffend, austrocknend, verheerend wirken muß. Welche Gefahren da für Herz und Gemüt drohen, das hat Steffen* auf Grund der englischen Entwicklung, die bei weitem grellere Lichter und Schatten aufweist als die deutsche, eingehend gezeichnet. „Man verhält sich zum eigenen Leben wie der »rekordbrechende« Radfahrer zur umgebenden Landschaft. Man muß so schnell als möglich weiter und gönnt sich darum nicht die Ruhe, nicht die Freiheit von der Sklaverei der Wettstreitsvorstellungen und Wettstreitsbedingungen, die nötig sind, um die Umgebung auf die Seele vertiefend, verschönend, veredelnd einwirken zu lassen. Nach beendetem Wettlauf des Lebens hat man sich in nichts anderem als im Wettlauf geübt. Ein gesellschaftlicher Scheinrang und eine verwüstete Seele sind oft der einzige Reingewinn von all dem Mühen und Hasten." Und in demselben Sinne, der hier gemeint ist, hat Hellpach** das traurige Wort geprägt: „Das Unternehmen ist eine endlose Beschäftigung." Nun versteht sich, daß ein solches Ergebnis nicht bloß Nervosität, sondern völligen Abbau des Nervensystems, Nervenverwüstung bedeuten kann: den Anfang vom Ende. Der Mensch ist verloren gegangen, versachlicht. Eine typische moderne Nervöse hat gesagt***: „Es gibt ein Freimaurerzeichen einer geistigen Aristokratie: je mehr die Dinge an uns abgeben, desto mehr sind wir wert." Jawohl, wenn wir die uns einverleibten Dinge beherrschen. Wie aber, wenn dies nicht der Fall ist? Dann werden die Dinge uns beherrschen, — und der Untergang unserer Kultur ist herbeigekommen.

Und es gibt Momente in der Psychologie des freien Unternehmens, die auch von etwas anderem Ausgangspunkte her auf diesen Weg der Betrachtung führen.

---

* England als Weltmacht und Kulturstaat (1899) S. 215.
** Kulturprobleme der Gegenwart (1902) S. 61.
*** Asenijeff, Tagebuch (1902) S. 48.



Digitized by Google

Man kann es als eine durchaus zentrale Erscheinung unseres Wirtschaftslebens bezeichnen, daß die Kapitalanhäufung einen Grad angenommen hat, der für die freie Betätigung der Persönlichkeit wenigstens vieler kaum noch Raum läßt. Gewiß beruht ja alle Kulturentwicklung vornehmlich mit auf Vermögensbildung: sie erst hilft von der geistigen Gebundenheit der frühen Entwicklungsstufen befreien. Indem aber die Vermögen gleichsam nicht in arithmetischer, sondern geometrischer Proportion wachsen, und indem das Kapital auf höheren Kulturstufen vermöge der Entwicklung des Zinsfußes eine rechnungsmäßig nachzuweisende, jedermann augenfällige selbständig wachsende Kraft erhält, überwältigen sie die freie Persönlichkeit, knechten sie diese. Dabei soll in dem hier behandelten Zusammenhang noch gar nicht an die rohen Formen einer solchen Bindung, an die Millionen von Arbeitern im Dienste von Unternehmungen, an die Milliarden gegenseitiger, oft recht drückender Schuldverhältnisse gedacht werden: auch der Unternehmer wird Sklave seines Kapitals, gerät aus Verfügungsfreiheit in Gebundenheit. Man weiß, wie sich das in großen Geschäften in dem Zwang äußert, immer mehr und mehr zu produzieren und immer weitere Märkte aufzusuchen: aber es gilt genau in gleichem Sinne für jedes Unternehmen. Das Kapital ist tyrannisch; es will Gewinn, nicht bloß mehr Bedürfnisbefriedigung; es verachtet im Grunde und überschlägt alle Zwecksetzungen vernünftiger Volkswirtschaft.

Man hat dagegen wohl gesagt,* ein solcher Zustand führe wie einerseits zur Herabsetzung des Leihsatzes für Kapital so anderseits, zum Zwecke der Verwendung des Kapitals, zu einer größeren Arbeiternachfrage, also zur Erhöhung der Löhne und somit zum Aufsteigen der niederen Klassen zu größerer Selbständigkeit. Gewiß eine richtige Beobachtung. Wie aber, wenn das einheimische Arbeiterangebot der Nachfrage nicht mehr genügt? Dann werden fremde Arbeiter eingeführt. Liegt das aber im Interesse einer nationalen Wirtschaft, — geschweige denn eines gesunden sozialpsychischen nationalen Gemeinlebens? Man halte diese Ausführungen nicht für müßige Spekulation: die tausende und abertausende polnischer Arbeiter im rheinisch-westfälischen Industriebezirk reden eine deutliche Sprache, und nationale Politiker haben längst die Frage aufgeworfen, ob eine Großindustrie noch volkswirtschaftlich tätig ist, die nicht mehr mit nationalen Arbeitskräften rechnet.

Wie man das Problem auch ansieht, immer ist die Gefahr denkbar, daß selbst wir, von Franzosen und Engländern nicht zu reden, an unseren historisch aufgesummten Kapitalien ersticken: elendiglich und in ruhmlosem Verfall, wie die Bazillen an den Produkten ihres Stoffwechsels zugrunde gehen. Nur einen Ausweg scheint es zu geben: den der Uebertragung unsers Ueberflusses in fremde Kulturen und fremde Lande, Auswanderung, Kolonisation, Kultivation, starke kapitalistische Beteiligung im Ausland. Aber auch auf diesem Wege trifft der Deutsche mindestens auf das Hindernis starken Wettbewerbs des Engländers und Amerikaners und gelegentlich auch des Franzosen.

Nun versteht sich, daß diese Wirkung des Kapitalüberschwanges vor allem den Unternehmer trifft: denn durch ihn an erster Stelle wirbt das Kapital. Und sie trifft ihn an der Stelle, an der er seelisch am schwersten verwundbar ist; da, wo er Halt suchen muß gegenüber den besonders seine Nervenorganisation erfordernden und hervorrufenden Seiten seines Berufes:

* Wolf in der Zeitschr. f. Sozialwissenschaft 1899, S. 412—13.



Digitized by Google

in den Funktionen der Energie und des Willens. Das Kapital ist es, das jetzt vorwärtsdrängt zu neuen Unternehmungen, nicht die morgenfrisch und froh in den Tag hineinschauende Energie des Mannes, der hinter ihm steht: matt nur und ungern folgt er diesen Lockungen, die für ihn schon zu lästigen Mahnungen zu werden beginnen. Es ist ein Zustand, dessen leise Ankündigung man in Deutschland darin finden kann, daß die Neigung, „vom Staate alles zu verlangen",* immer mehr die gesunden Regungen der Selbsthilfe verdrängt, die in den romanischen Völkern, auch in Frankreich, sich schon in der Tatsache zeigt, daß sie Rentenbesitz vorziehen und nicht mehr entwickeln, was der Franzose le courage du capital nennt.

Indem aber die Willensäußerungen immer matter werden, verliert sich das gesunde Selbstbewußtsein hoher Kulturen. Denn was ist Selbstbewußtsein anderes als unmittelbares Gefühl gesunden und kräftigen Zusammenhanges unserer Willensäußerungen? Und an die Stelle tritt etwas, das Platzhoff** sehr glücklich moderne Bewußtheit genannt hat: ein Selbstbewußtsein gleichsam mit einem der Regel nach besonders schwachen Willensinhalt. Da sieht man sich gleichsam getrennt in eine empfindende und eine denkende Hälfte; und jeder Moment des Handelns wird mehr oder minder dadurch paralysiert, daß er im Augenblick des Handelns selbst auch schon beobachtet wird. Eine Kultur, die von dieser seelischen Haltung beherrscht wird, erscheint sich damit gleichsam nur noch als ein Moment des Gesamtprozesses; und ein läßlicher und tatenloser Optimismus bildet sich aus. Zugleich aber erkennen wenigstens die führenden Köpfe doch das Mißliche der Lage: sie stehen auf einem ewigen qui vive vor der Zukunft. Welches Element wird dann schließlich siegen: die Reflexion oder das Gefühl? das ist die Frage. Empört sich das Gefühl gegen die Reflexion, so mag es wohl zu einer Geisteskultur künstlerischen und enthusiastischen Charakters kommen, die neue Tiefen des Gemütes ergründet. Wird dadurch aber die unerläßliche Energie des Lebens wiedergewonnen?

Wir müssen und dürfen nach den Erfahrungen des letzten Jahrzehntes hoffen, daß die klare Einsicht in diese seit den achtziger Jahren drohenden, an manchen Stellen schon mehr als bedrohlich gewordenen Gefahren ihre Ueberwindung nach sich ziehen werde.

Entwicklungsgeschichtlich aber ist nicht zu verkennen, daß die psychische Disposition der ausgesprochenen Bewußtheit in den äußeren, gesellschaftlich und persönlich zutage tretenden Erscheinungen ihres Wesens viel Aehnlichkeit mit den Lebensäußerungen niedriger Kulturstufen hat. Was sie von ihnen — freilich am Ende in jeder Hinsicht und grundsätzlich — trennt, das ist das Innerste ihres Charakters: eben die Bewußtheit der seelischen Funktionen, der volle Genuß der Früchte vom Baume der Erkenntnis gegenüber der paradiesischen Unbewußtheit, dem seelisch instinktiven Naschen der Stufen niedriger Bildung. Diese Stufen leben und weben seelisch ähnlich den Kindern; in ihnen bestehen noch keine konstanten Willensrichtungen, denn es fehlen die reich entwickelten Hemmungsmotive höherer Kulturen; naiv und freudig bewegen sie sich in den ausgesprochensten Kontrasten, nehmen jede Anregung mit überschwenglicher Phantasie auf, um ihrer bald wieder überdrüssig zu sein: sind im Grunde und vor allem ein Spielball nervöser

* Nordd. Allg. Ztg. 1898, 8. Juni.

** Nation 1900, Nr. 44.



Digitized by Google

Einflüsse. Die Gegenwart dagegen und das Seelenleben, das dieser und noch mehr der jüngsten Vergangenheit das Gepräge gibt, entbehrt wohl auch, und gerade in vielen der ausgesprochensten Vertreter, der eigentlichen Tätigkeit des Willens; aber sie ist sich dessen bewußt; und indem sie sich ferner bewußt ist, das Seelenleben bis auf seine niedrigsten, im Nervenleben verlaufenden Funktionen hin gleichsam abgebaut und erschlossen zu haben, ist sie dieser neuen Errungenschaft froh und prostituiert darum mit einem staunenswerten Fanatismus der Wahrheitsliebe das Innerste der eigenen Persönlichkeit.

Dieser äußere Parallelismus und diese innere Divergenz der seelischen Erscheinungen der Gegenwart und einer weit zurückliegenden Vergangenheit sollte zu denken geben. Man sieht ohne weiteres, daß er nicht durch die besondere nationale Entwicklung bedingt ist. Er ist auch tatsächlich nicht bloß in der deutschen Geschichte — und hier eben verhältnismäßig noch nicht stark — angedeutet, sondern Gemeingut der heutigen europäischen Entwicklung. Ja noch mehr: er läßt sich auch in der Geschichte so altgewordener Völker wie der Inder und Chinesen nachweisen. Er scheint überhaupt etwas allgemein Sozialpsychisch-Menschliches zu sein. Und liegt nicht sogar seine Vergleichung mit allgemeinen Erscheinungen jedes organischen Daseins nahe? Wo entsprächen in der organischen Entwicklung nicht gewisse Alterserscheinungen äußerlich den Erscheinungen frühester Jugend, während innerlich der entschiedenste Gegensatz herrscht? Und so würde der wunderliche Parallelismus, der sich zwischen Urzeit und Gegenwart nicht bloß auf wirtschaftlichem und sozialem Gebiete, sondern, wie wir an anderen Stellen zu sehen Gelegenheit haben werden, in jeder Hinsicht nationalen Lebens zeigt, für die Gegenwart als Anzeichen des Verfalles zu deuten sein?

So viel ist klar: eine Volkswirtschaft, in der heute die Willensfunktionen durch Kapitalreichtum ebenso bedroht erscheinen würden wie in früher Vorzeit durch Kapitalarmut, trüge augenscheinlich das Mal des Ungesunden. Der Wille muß befreit, die Energie emanzipiert, der Mensch wieder zu Ehren gebracht werden neben dem Kapital: und wir werden am Schlusse dieses Buches sehen, daß starke Anzeichen einer Entwicklung in dieser Richtung vorhanden sind, indem die Unternehmung ungezügelter Konkurrenz abgelöst zu werden beginnt durch eine solche geregelten Wettbewerbs.

Werden aber, indem sich die Willensfunktionen von neuem regeln, darum die nervösen Grundlagen des modernen Unternehmertums völlig verloren gehen? Es könnte nur dadurch geschehen, daß die ungeheure Kulturentfaltung der letzten beiden Menschenalter ungeschehen gemacht würde: es wäre eine andere Form des Verfalles. Aber diese Möglichkeit braucht kaum erwähnt, geschweige denn überdacht zu werden. Ist es etwa Viktor Emanuel I. von Piemont und Sardinien gelungen, die Spuren der großen Zeit Napoleons I. in Oberitalien zu vernichten dadurch, daß er die napoleonischen Heerstraßen verfallen ließ, oder hat Kurfürst Wilhelm von Hessen es fertig gebracht, die Einwirkungen derselben napoleonischen Zeit in seinem Lande dadurch ungeschehen zu machen, daß er sie totschwieg? Die Antwort der Geschichte war, daß man in Hessen von einem Regimente der Siebenschläfer sprach: — selbst das Wirken eines Heros läßt sich nicht beseitigen. Um wie viel weniger die tiefen Eindrücke einer vollen Phase sozialpsychischer Entwicklung!

Nein, die Nervosität des Zeitalters der freien Unternehmung wird uns



Digitized by Google

bleiben; sie ist ein nicht mehr auszuscheidender Bestandteil unserer Kultur. Aber muß sie sich deshalb allgemein bis ins Krankhafte entwickeln und in dieser Entwicklung verharren? Und mit dem Worte „nervös" verbindet man den Begriff des Krankseins.

Man erinnere sich hier jenes allgemeinen Gesetzes der Lebensentwicklung, nach dem ein Geschöpf um so höher organisiert erscheint, je differenzierter die Stufenleiter seiner Reizempfindungen ist.

Nun besteht darüber kein Zweifel, daß die sogenannten nervösen Erscheinungen der letzten Menschenalter durchweg auf einer erhöhten und verfeinerten Reizempfindung ihrer Träger beruhen. Wir haben im nervösen Menschen einen entwicklungsgeschichtlich höher entwickelten Typus vor uns. Freilich, um die Frage zu wiederholen: auch einen krankhaften?

Nervosität ist heute nicht mehr Nervenschwäche. Wenn in diesem Abschnitt die Einwirkung der freien Unternehmung auf die ihrem Wirtschaftsleben leitend Angehörigen so geschildert worden ist, wie sie in den ausgesprochensten Fällen grell zutage tritt, so ist schon in der Mehrzahl der hierher gehörigen Fälle das Ergebnis nicht gleich disharmonisch. Nur eine gewisse Neigung zum Nervösen hin wird als ständige seelische Haltung erworben. Und hat sich nicht unser aller heutzutage eine gewisse Nervenstimmung bemächtigt, die zwar nicht mit der alten groben und krankhaften Nervosität identisch ist, von der man vor zwei bis drei Jahrzehnten allein sprach, — die aber doch eine Feinfühligkeit gegenüber Reizen aufweist, wie sie frühere Geschlechter nicht kannten? In dieser Erscheinung aber kann die heutige allgemeine Nervosität nicht mehr als eine Form der Entartung bezeichnet werden: vielmehr ist sie, so geartet, nichts als eine entwicklungsgeschichtlich herbeigeführte und zwar im Sinne der Verfeinerung entfaltete Abart früherer Nervenstimmungen. Und darum wird man sie, um den Eindruck des Krankhaften, den das Wort Nervosität hervorzurufen nun einmal geeignet ist, zu vermeiden, als entwicklungsgeschichtliche Erscheinung besser mit einem anderen Worte bezeichnen: und schon ist hierfür der Ausdruck Reizsamkeit vorgeschlagen worden und hat in diesem Sinne Anklang gefunden.

Diese Reizsamkeit also als ein entwicklungsgeschichtliches Element der letzten zwei Menschenalter wird uns bleiben, wenn auch einige ihrer besonders scharf hervortretenden Eigenschaften durch eine zu erhoffende Erstarkung der Willensseite des Daseins, sowie durch eine damit zu erwartende größere Breite ausgeglichenen Gefühlslebens wieder mehr werden umgeformt und gedeckt werden. Sie wird uns bleiben, wie uns Elemente der Empfindsamkeit unserer Ahnen, der Romantik unserer Urgroßväter und Großväter geblieben sind. Und sie wird für immer auch Spuren beibehalten der frühesten und stärksten Quelle ihrer Entstehung, Spuren des Charakters der freien Unternehmung.



Digitized by Google

## Rundschau

### „Sinnlichkeit"

forderte Goethe vom Kunstwerke, und damit meinte er natürlich nicht jene verdrießliche Eigenschaft, vor der uns die Pastoren warnen, sondern er schätzte in aller Unschuld die Kraft und den Genuß der Sinne, wie Gott sie uns gegeben hat, und er verlangte auch noch vom Kunstwerke ein ähnliches Wohlgefühl, wie es die lebendige Natur dem sinnlich-gesunden Menschen einflößt. Ein neuester Naturforscher teilt die Tiere nach den Organen ein, mit denen sie hauptsächlich die Außenwelt wahrnehmen; Hunde und Pferde sind Nasentiere, Tauben und Menschen Augentiere. Goethe war aber unter den Menschen noch ganz besonders ein Augenmensch, z. B. im Gegensatze zu seinem Freunde Schiller, der gar gern die Welt durch das Denkvermögen eingesaugt hätte. Das Wort Sinnlichkeit wird also bei Goethe recht oft sich mit Anschaulichkeit beinahe decken.

Goethe sprach mit Eckermann einmal über sein Gedicht „Die glücklichen Gatten" und gestand, daß er es recht lieb habe, obwohl das deutsche Publikum noch nicht viel daraus habe machen können. Das Gedicht läuft auch heute noch nur so in der Herde mit; wenige beachten es und wundern sich dann vielleicht, daß der geniale Goethe sich so behaglich Vetter Michelisch hat breit machen mögen. So fängt es an:

Nach diesem Frühlingsregen,
Den wir so warm erfleht,
Weibchen, o sieh den Segen,
Der unsere Flur durchweht.

Und in 88 Versen wird nichts anderes ausgedrückt und geschildert als ein rechtes altdeutsches Philisterglück, als dessen Höhepunkt das Pärchen die zu erwartende freudige Familiennachricht betrachtet, daß um die gleiche Zeit wie ein Enkel auch noch ein Söhnchen erscheint. Dem Gedichte läßt sich weiter nichts Gutes nachsagen, als daß es uns in behagliche Stimmung versetzt, und daß es reich an „Motiven" ist. Dies letztere lobte Eckermann, und unter Motiven verstanden er und Goethe deutliche Bilder, die die lyrischen Empfindungen begleiten, wie heutzutage die Lichtbilder einen Vortrag. Ein Motiv bedeutet es z. B., wenn wir in dem bekannten Gedichte Mörikes nicht bloß die Klage des Mädchens um den untreuen Geliebten hören, sondern auch das Mädchen vor uns sehen, wie es in früher Morgendämmerung in ihrer Küche Feuer anmacht und plötzlich mit Tränen im Auge innehält, weil ihm der täuschende Traum der Nacht in den Sinn kam. Solche Motive lobte Goethe einmal an serbischen Liedern, z. B. „Die schöne Kellnerin; ihr Geliebter ist nicht mit unter den Gästen"; er klagte, daß niemand ihre große Wirkung begreifen wolle. „Unsere Frauenzimmer haben davon nun vollends keine Ahnung. Dies Gedicht ist schön, sagen sie, und denken dabei bloß an die Empfindungen, an die Worte, an die Verse. Daß aber die wahre Kraft und Wirkung eines Gedichtes in der Situation, in den Motiven besteht, daran denkt niemand. Und aus diesem Grunde werden denn auch tausende von Gedichten gemacht, wo das Motiv durchaus null ist, und die bloß durch Empfindungen und klingende Verse eine Art von Existenz vorspiegeln!" — Also auch Fleisch und



Digitized by Google

Blut muß ein Gedicht der Phantasie vortäuschen, durch die Seele allein ist es nicht lebendig.

Bald nach dem Gespräche über die „Glücklichen Gatten" legte Goethe seinem Jünger ein Bild von Adrian von Ostade vor, und beide dachten bei dem Bilde sogleich an das Gedicht von den „Glücklichen Gatten". Man sah in eine Bauernstube, die Küche, Wohn- und Schlafzimmer in einem vorstellte. Mann und Frau saßen sich gegenüber, die Frau spinnend, der Mann Garn windend, ein Bube zu ihren Füßen. Im Hintergrunde ein Bett und Hausgeräte. Zufriedenheit, Behagen und ein gewisses Schwelgen in liebenden Empfindungen lag auf den Gesichtern von Mann und Frau, wie sie einander anblickten. „Es wird einem wohler zu Mute," meinte Eckermann, „je länger man das Blatt ansieht; es hat einen Reiz ganz eigner Art." — „Es ist der Reiz der Sinnlichkeit," antwortete Goethe, „den keine Kunst entbehren kann, und der in Gegenständen solcher Art in seiner ganzen Fülle herrscht." Und er fuhr fort, von der Schwierigkeit zu reden, den ideellen Gegenständen, die man doch auch darstellen möchte, die gehörige Sinnlichkeit und Deutlichkeit mitzugeben. Je älter man werde, desto geringer werde diese Zeugungskraft; in jungen Jahren habe er die Ideen im „Tasso" und der „Iphigenia" noch leicht gestalten können; jetzt werde er sich wohl Stoffe suchen müssen, die von Haus aus Sinnlichkeit genug haben.

Wir wissen, daß er sich dennoch bis ans Ende gedrungen fühlte, auch Ideen mit Fleisch und Blut zu umkleiden. Je älter wir werden, desto mehr tritt die Poesie in unserer Seele zurück, die Philosophie dagegen in den Vordergrund. Die letzte große Idee, die Goethe in Gestalten umwandelte, war die Erlösung des irrenden Menschen durch die Gnade Gottes. Diese schwierigste Aufgabe wäre auch ihm, zumal im hohen Alter, nicht gelungen, wenn ihm nicht die jungfrische Phantasie der katholischen Gläubigen vorgearbeitet, und wenn er nicht ihre Schöpfungen bereitwillig angenommen hätte. Unter allen Dichterinnen sollten wir die katholische Kirche zuerst nennen; sie war eine Vorgängerin Schillers und auch Goethes. Als Goethe über den Schluß des „Faust" mit Eckermann sprach, gestand er: „Uebrigens werden Sie zugeben, daß der Schluß, wo es mit der geretteten Seele nac. oben geht, sehr schwer zu machen war, und daß ich bei so übersinn.chen, kaum zu ahnenden Dingen mich sehr leicht im Vagen hätte verlieren können, wenn ich nicht meinen poetis.hen Intentionen durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohltätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte."

Daß dieser selbe Verehrer der Sinnlichkeit an die ideelle Qualität des Stoffes höhere Anforderungen stellte, als irgend ein anderer Kunstrichter, möge ein andermal gezeigt werden.

W Bode

## Literatur

### Neue Bücher

**Die Schwestern Hellwege.** Roman von O. Gysae (A. Langen, München). Ein neuer Autor und ein originelles Buch. Wie Frank Wedekind einst ein Bändchen über die „körperliche Erziehung junger Mädchen" schrieb, so schreibt Gysae einen Roman über die ästhetische Erziehung junger Mädchen und die Wirkung solcher Erziehung im Leben. Die Frage nach dem schönen Menschen ist gewiß genau so wertvoll, wie die nach der Schönheit einer Landschaft, eines Brunnens, eines Marktplatzes. Ich meine nicht so sehr die körper-



Digitized by Google

liche Schönheit in der Ruhe oder unter dem Gesichtspunkt der Bekleidung (darüber wurde schon viel veröffentlicht), als vielmehr die Schönheit in der Bewegung (Gang, Geste usw.). Gysae hat offene Augen dafür und schreibt einen trefflichen Roman darüber. Ein gutes Zeichen für das dichterische Vermögen des Autors ist es, daß der Roman nirgends im Abstrakten stecken bleibt oder sich zum Lehrhaften verdünnt, Gefahren, die bei diesem Thema recht nahe lagen. Aber eins ist auszusetzen: Für einen Freund der Schönheit sucht der Autor noch zu oft nach ungewöhnlichen Eigenschaftswörtern, mit denen er ganz unnützerweise seinen Stil aufputzt.

Schummerstunde. Bilder und Gestalten aus der Lüneburger Heide von K. Söhle (B. Behrs Verlag, Berlin). In diesem Buche hat der den Lesern des Kunstwarts wohlbekannte Poet eine große Anzahl von Skizzen, ein „Kränzlein Verse" und zwei „Volksballaden" gesammelt. Die Skizzen erscheinen mir am wertvollsten. Ich rechne sie zu dem Besten und Deutschesten, was die Heimatkunst auf diesem Gebiete hervorgebracht hat. Diese helle Freude an alten Sagen und Schnurren, dies wohlige und warme Verständnis für derbes, grad gewachsenes Naturvolk und für versonnene Schäfer und Denker auf dem Lande. Welch Poetenvergnügen an den geplagten Pfarrern und Schulmeistern, wie an jedem rechten, echten Lümmel! Und wie tief hat sich Söhle in seine Lüneburger Heide „hineingesehn". Das blüht und duftet. Das Herz wird warm und weit bei diesem Buch, denn rechte Heimatkunst ist wie jede Kunst nie eng.

Da hinten bei uns. Erzählungen aus dem Schwarzwald von A. Supper (E. Salzer, Heilbronn). Auch dies Buch wird den Freunden des Kunstwarts Freude bereiten. Besonders sei auf zwei Erzählungen hingewiesen, die erste und letzte, die beiden besten des Bandes. Namentlich die letzte: „Johann Kusterer auf Abwegen" ist ein kleines Meisterwerk an Innerlichkeit und Geschlossenheit. Auch an den andern Erzählungen erkennt man eine dichterische Begabung, auch hier ist mehr als nur geschickte Schriftstellerei. Aber der Verfasserin ist das Herz noch so voll von allem, was sie an ihren Schwarzwäldern gesehn und erlebt hat, daß sie oft noch zu wahllos und ungeordnet drauflos plaudert. Den Stoff, der sie ergreift, hat sie sich noch nicht hinreichend ausformen lassen, sie steckt da noch zu tief in ihm, statt über ihm.

Sensitive Novellen. Von A. De Nora (L. Staackmann, Leipzig). Es gibt ein gutes, deutsches Wort für das Sensitive in diesen Novellen, nämlich: überreizt, und zwar in dem Sinn, in dem man es bei Kolportageromanen anwendet. Ueberreizt ist die Handlung, und der Stil dabei gewöhnlich. Eine Mischung, die sich ebenfalls im Kolportageroman findet, aber glücklicherweise sich nicht grade oft in die Literatur verirrt. Zum Beweise nur folgendes: Damit eine ganz gewöhnliche Ehebruchsgeschichte einen möglichst spannenden Hintergrund bekomme, muß sie sich auf jenem Pariser Wohltätigkeitsbazar im Mai 1897 abspielen, bei dem, was wohl noch in unser aller Erinnerung, eine Menge Menschen in den Flammen umkamen. Daß nun die Verwendung dieses schauerlichen Vorfalls hier so unendlich roh und abstoßend wirkt, liegt einfach daran, daß er einer ganz banalen, auch stilistisch absolut reizlosen Geschichte als Staffage dienen muß. Aehnlich wirken fast alle Novellen dieses Bandes. Das Schauerliche und Ueberreizte der



Digitized by Google

Handlung steht in gar keinem Verhältnis zu der Gestaltungskraft des Autors. Dostojewski konnte in diesem Sinne „sensitive" Novellen schreiben, De Nora kann es nicht. Diesem Autor, den ich als Verfasser manches frischen Liedes kenne, gab diese Geschichten ein böser Geist ein.

Max Groth

**Aus der Sudelküche**

wird jetzt wieder ein sehr feines Gericht herumgetragen: „Feodora, die unglückliche Großfürstin von Rußland oder: Von Kosaken zu Tode gepeitscht oder: Die furchtbaren Blutopfer des japanischen Krieges." Die Schöpfung gewährt nach der Reklame „einen Blick hinter die Kulissen der beiden Reiche", und das muß man bekennen: daß es so dahinter aussah, hätte man allerdings nicht gedacht. Eine Probe. Sonja, des Helden Schwester, ist eben auf Plehwes Befehl und in seiner Gegenwart „im Namen des Gesetzes und auf administrativem Wege" gräßlich geknutet worden, nun ist der Gardeleutnant Wladimir selber daran. Da aber naht sich das Bonheur:

„»Zurück«, rief eine Stimme von der Tür des Gefängnishofes her, »wagt nicht, ihn zu berühren. Gnade! Er ist begnadigt!«

»Hölle, Tod und Teufel!« knirschte Plehwe, »wer hat mir das getan?«

Im Rahmen der Gefängnistür standen zwei verschleierte Frauengestalten, die eine von ihnen schlank, jugendlich, in einem kostbaren, pelzbesetzten Mantel. Und während sie ein Papier in der hoch erhobenen Rechten über ihrem Haupte hielt, rief sie den Kosaken zu:

»Leutnant Wladimir Borotin ist der entehrenden Strafe enthoben. Hier steht die Unterschrift des Zaren, wehe Euch, wenn Ihr ihm auch nur ein Haar krümmt!«

Die Unterschrift des Zaren — sie wirkte Wunder. Die Kosaken traten zurück, feierliche Stille lag über dem weiten Platz — langsam richtete Wladimir sich empor und — ein Schrei des Entzückens entrang sich seinen Lippen, denn vor ihm stand Großfürstin Feodora.

»Feodora, mein Engel! Meine Retterin!« rief er aus, während er sehnsüchtig die Arme ausbreitete.

Aber schon stand Plehwe an seiner Seite und die Hand auf Wladimirs nackte Schulter legend rief er mit strenger Stimme aus. »Man hat Sr. Majestät den Zaren schlecht berichtet. Die Strafe der Knutung wird allerdings heute nicht ausgeführt werden, aber dieser Mann bleibt in der Peter-Pauls-Festung. Ich nehme jede Verantwortung auf mich.«

»Dieser Mann,« rief in diesem Augenblick die Stimme der andern verschleierten Dame, die zugleich mit Feodora den Gefängnishof betreten hatte, »dieser Leutnant Wladimir Borotin wird noch heute, noch in dieser Stunde die Peter-Pauls-Festung verlassen. Oder glaubt Ihr, Minister Plehwe, daß Ihr Euch auch gegen den Willen eurer Kaiserin auflehnen dürft?«

Der Schleier flog empor — er enthüllte das holde, engelgütige Antlitz der Zarin."

Derlei wird wieder in Millionen Heften verbreitet. Für uns ist's Blödsinn, über den wir lachen, für Tausende ist's Blödsinn von der einzigen Sorte, die ansteckt.

Theater

**Berliner Theater**

„Stein unter Steinen" heißt Sudermanns neues, im Lessingtheater unter lautem, wenn auch schließlich stark bestrittenem Beifall aufgeführtes Schauspiel. „Stein unter Steinen" — es klingt nach einer herb resignierten Lebenserfahrung, man glaubt noch etwas von dem



Digitized by Google

Knirschen eines trotzigen Willens zu hören, der sich gegen das gleichmachende Nichtsheit des allmächtigen Baumeisters wild aufgebäumt hat, bevor er zufrieden war, nichts anderes zu sein als die andern. Aber bei Licht besehen läuft die Handlung gerade auf das Gegenteil hinaus. Wie aus Steinen wieder Menschen werden, wie willenlose und gleichgültige Körper wieder eine Seele bekommen, die auf sich vertraut und auf ein neues Glück hofft, das scheint Sudermann als „Idee" des Stückes vorgeschwebt zu haben. Ich wähle absichtlich den etwas vagen Ausdruck „vorgeschwebt"; denn daß dies der lebendige Keim wäre, aus dem die Geschichte von Jakob Biegler und Lore Eichholz, diesen beiden versteinten und dann durch gegenseitiges hilfsbereites Vertrauen wieder zum Leben erwärmten Menschen, organisch emporgewachsen, das könnte leider auch der wohlwollendste Kritiker nicht beweisen. Vielmehr macht es ganz den Eindruck, als sei die Stelle im dritten Akt, die den Titel zu erklären sucht (Buchausgabe bei Cotta), erst nachträglich hineingepaßt worden, wie ein Stein in ein Gebilde, das schon fertig war, dessen Verfertiger sich aber plötzlich inne ward, daß doch wohl noch irgendwo ein Licht aufgesetzt werden müßte, weil es dem Ganzen an Leuchtkraft und Leben fehle. Lore Eichholz, jenes Mädchen, das sich in freundschaftlichem Mitleid dem entlassenen Sträfling zuneigt, während es selbst mitsamt einem Kinde von dem übermütigen Liebhaber, einem wüsten, großsprecherischen Kerl, verschmäht und beiseite gestoßen wird, erinnert da den Unglücksgenossen an die Entstehungsart der Steine: „Der Stein wird durch Druck. Wissen Sie? ... Ja, Hunderttausende und Millionen Jahre müssen die drüberliegenden Steine drücken, dann wird die lebendige Erde zu Stein. Beim Menschen dauert es nicht so lang. Das hab ich ausprobiert. 'n paar Jährchen Druck, immer derselbe Druck. Das genügt ... Man lacht und man weint und man schläft und man arbeitet — ach, lustig sein kann man sogar — man is überhaupt ein Mensch wie andre und is doch lang keiner mehr. Drin im Innersten lebt man gar nicht mehr. Man is willenlos wie 'n Stein. Man wird gegen alles gleichgültig wie 'n Stein."

Die Befreiung aus dieser „Versteinerung", dieses Aufwachen des Menschen zu Bewußtsein und eigenem Willen dramatisch zu gestalten, wäre nun gewiß kein übler Vorwurf gewesen. Wenn Sudermann nur den nötigen auf den Kern der Sache gerichteten Ernst für ein so inneres Thema hätte und wenn es ihm auch nur im entferntesten gegeben wäre, schwebende seelische Stimmungen festzuhalten! Statt dessen bändelt er mit hunderterlei Nichtigkeiten und Nebensächlichkeiten an, verzettelt seine Schöpferliebe an Milieuschilderungen, Episoden und Rührseligkeiten und gibt sich ganz an die äußere Theatralik aus. Die sämtlichen vier Akte haben auch nicht eine einzige leisere Szene, die uns tiefer in die Menschen hineinhorchen ließe; wo sich ein Ansatz dazu findet, fällt dem Psychologen sofort wieder der um seine Wirkungen besorgte Theatermann ins Wort, und um so plumper, gröber und kunstloser hageln die Effekte.

Ich möchte nicht mißverstanden werden. Mit dieser Bemerkung am allerwenigsten. Ich gehöre nicht zu den Kritikern, die dem Lyrischen oder überhaupt dem „Intimen" auf der Bühne einseitig das Wort reden. Im Gegenteil: ich halte es für verfehlt, das Theater „enttheatern" zu wollen, und verdenke es einem modernen Dramatiker mit nichten, wenn er einmal alle acht Rosse der bret-



Digitized by Google

ternen Welt vor seinen Wagen spannt. Nur müssen sie, ob eins oder acht, von einem einheitlichen zielbewußten Willen gelenkt werden. Sudermanns Gäule aber wissen bei dem aufgeregten Hü und Hott ihres Kutschers bald nicht mehr, wohin denn die Fahrt eigentlich gehen soll, und machen jeder für sich ihre Sätze und Sprünge, der eine im Trab, der andre im Galopp, der dritte im behaglich verweilenden Schritt eines vor jedem Krug und Wirtshaus anhaltenden Krippensetzers. Da ist es denn kein Wunder, wenn der innere Faden der Idee wie mürber Zunder zerreißt, und fast ein Wunder, daß sich die einzelnen Szenen schließlich doch noch zu einem stellenweise wenigstens spannenden Theaterdrama zusammenfinden. Zu einem Theaterdrama freilich, das in die allernächste Nachbarschaft von Felix Philippis übel berufenen Sensations- und Effektstücken rückt. Wollte ich die „Handlung" mit allen ihren Einzelheiten und Zwischenfällen erzählen: wie Jakob Biegler, der wegen „Totschlag aus Eifersucht" mit fünf Jahren Zuchthaus Bestrafte, auf einem Steinmetzhofe endlich wieder Arbeit als Wächter erhält, wie aber auch hier die ehrlichen Arbeiter von dem „Mörder" bald keine Zigarre mehr nehmen wollen, wie er dann an der Kantinenwirtstochter eine Freundin findet und, indem er sie gegen die brutalen Gemeinheiten ihres Geliebten schützt, die Achtung seiner Kameraden und das Vertrauen zu sich selbst wiedergewinnt, wie er im letzten Akt um ein Haar unter dem Granitblock begraben worden wäre, den der blamierte Liebhaber auf den Beleidiger herabstürzt, wie statt dessen aber der Mordbube selbst für immer das Feld räumen muß, und wie Lore, die nun glücklich von ihm Befreite, dem die Mitternachtsstunde abpfeifenden Biegler mit dem ahnungsvollen Seufzer: „Das Glück pfeift" in den Mondschein nachschaut — ich fürchte, das alles würde in der Erzählung noch weit mehr als auf der Bühne den Eindruck einer bösen, einer bitterbösen dramatisierten Kriminalgeschichte à la Temme machen. Erst recht, wenn ich auch all die genrehaften und sentimentalen Ausschmückungen buchte, die der des Theaterpublikums ach! nur allzu kundige Dichter dazwischen angebracht hat: Lores Vater, den versoffenen und vertrottelten Ex-Nachtwächter, der aus Wut auf den „lahmen Hund" von Nachfolger gemeinsame Sache mit dem Verführer seiner Tochter macht; die arme verwachsene Meisterstochter, die sich in Sehnsucht nach Liebe und Mutterglück einsam verzehren würde, wenn sie ihren Edelmut nicht als ständigen Tröster und Gesellschafter hätte; und den Gewohnheitsdieb Struve, eine Seele von Mensch, der die Freiheitswochen, fern von der „hohen Schule" des Zuchthauses, nur als unliebsame Unterbrechungen über sich ergehen läßt. So wohltätig der Zuschauer einzelne, zumal die humoristischen dieser Episoden im Haubitzenregen der „Handlung" empfindet, der Ehre des Dichters Sudermann können sie wenig oder gar nichts geben, das bißchen Ruhm dieses Schauspiels gehört ungeteilt dem Theatraliker.

Eine gar bittere Enttäuschung haben all die guten Seelen erlebt, die sich von dem Eröffnungsstück des jetzt glücklich dem Schauspielerehrgeiz Ferdinand Bonns ausgelieferten „Berliner Theaters", dem dramatischen Gedicht „Andalosia" des Schweizer Lehrers (?) Florian Endli, eines jener „hohen Dramen großen Stils" erhofft haben, wonach, um mit dem jüngsten Sudermann zu sprechen, die ungeduldige Gegenwart „sich vor Sehnsucht



Digitized by Google

die Seele aus dem Leibe schreit". Anstatt des erwarteten Hohenliedes auf deutsches Gemüt und deutsches Volkstum gab es da eines jener sattsam bekannten Weihnachts-Märchen, in denen Phantasie durch Phantastik, Gestaltungskraft durch Aufeinanderhäufen von Wundern ersetzt wird. Ein mit einem unerschöpflichen Fortunatussäckel belehnter Jüngling zieht aus, um sich und die Welt zu beglücken, wird von den bösen Menschen betrogen, geschmäht und verfolgt und findet endlich bei einem Einsiedler unter bettelhafter Hülle doch das Glück, das sein Kinderglaube verdient. An diese zu fünf Akten aufgeblasene Naivität hat der neue Herr in der Charlottenstraße den ganzen lärmenden und blendenden Ausstattungsprunk verschwendet, mit dem sein nie über die Kulissen und Soffiten hinwegschauender Reformatorendrang der Herzensnot des deutschen Dramas glaubt abhelfen zu können.

**Friedrich Düsel**

### München er Theater

Otto Julius Bierbaum fängt an, seinen „Stilpe" für die Bühne zu verwerten. Aus der Erzählung, die sich mit dem Leben des „genial" haltlosen Gymnasiasten und späteren Journalisten befaßt, hat er zwei Begebenheiten dramatisch herausgestellt; unser Schauspielhaus brachte sie zur Aufführung. In dem „Cenacle der Maulesel" schildert er eine Kneiperei junger Leute, die, dem Zwange der Schule entronnen, als studiosi vitae und Literaturerneuerer der Zukunft entgegenjauchzen; der Konrektor, der in das Gelage hineinplatzt und seine alte Autorität in ganz erschrecklich törichter Philistrosität geltend machen will, wird von dem ehemaligen primus omnium in besonnener Weise seiner pädagogischen Mangelhaftigkeit angeklagt und dann unter dem Jubel der Muli von Stilpe „abgeführt" mit einer spaßhaft ernsthaften Programmdauerrede gegen die Blödigkeiten des Schulmeistertums. Die frische Jugendlichkeit der „Grünheit" guckt stellenweise aus der Darstellung nicht übel heraus; leider nur wird gleich immer wieder Herr über sie die Redseligkeit und Witzemacherei, die sich in dem Stück auf Kosten aller künstlerischen Lebenswahrheit breit macht. Da bestärken einen denn die spärlichen Oasen eigentlich nur in dem Eindruck von „Wüste". — In der „Schlangendame" rettet die Titelheldin einen Studenten aus dem „Sumpf" durch ihren sittlichen Einfluß zum Staatsexamen hindurch. Der Gerettete wird unter Assistenz Stilpes mit ihrer Hand beglückt, nachdem ihm sein professorlicher Vater die als ehrsame Zimmervermieterin verkleidete Akrobatin zur Frau geworben hat. Eine Possenhandlung also, kaum mehr. Freilich der Witz der literarischen Bohème „adelt" das Stück. Hat der aber so sehr viel mehr Berechtigung dazu, sich dramatisch darzustellen, als die Kalauer Blumenthals? Auch wer in Bierbaum außer einigem selbständigen Naturburschentum in gutem und schlechtem Sinne nie viel mehr entdecken konnte als ein hübsches äußerliches Anempfindungstalent (mit Formtalent nicht zu verwechseln), auch der wird bedauern dürfen, seine „Frische" solche Wege wandeln zu sehn. Das Publikum vermochte beiden Dichtungen bis in ihre Tiefen zu folgen und gab seiner Freude darüber lauten Ausdruck.

Das Volkstheater brachte ein Volksdrama in drei Aufzügen von Paul Quensel zur Aufführung: „Um die Scholle". Das Stück schildert das Schicksal eines „verlorenen" Waldorfes und den vergeblichen Kampf des Dorfschulzen um seine Heimat: seine Tochter wird ihm infolge der heimtückischen Machenschaften des gräf-



Digitized by Google

lichen Kanzleirats und des Forstpersonals verführt; sie vergiftet sich; da verläßt auch er seiner Väter Boden. Die Treue der Heimatsliebe erliegt, von den schwachen und verkommenen Genossen verlassen, der „neuen Zeit" und den hartherzig berechnenden Menschen. — Selbst die besten erzieherischen Absichten „verstimmen" im Kunstwerk bekanntlich, und wer zu gestalten sucht, wo er im Grunde Ansichten verkünden will, verwickelt sich nur allzu leicht in Widersprüche. Das ist „alter Schnee". In Erstaunen aber setzte es mich, daß der Pädagoge Paul Quensel in einem Volksdrama zu den alten grobschlächtigen Bösewichtermotiven greifen zu dürfen glaubt und auch dick sentimentale Effekte nicht verschmäht. Die Art traditioneller Volkstheatertragik, der das Stück seinen Erfolg verdankte, hat für mein Empfinden weder etwas von künstlerischen noch von erzieherischen Werten an sich. **E. Weber**

### Umschau

Wollen wir mit ein paar Aeußerungen beginnen, die den allgemeinen Stand unserer Theaterverhältnisse besprechen, so könnten wir auch sagen: beginnen wir mit der **Anklageliteratur**. Da haben wir zunächst einen recht bittern Aufsatz von Herbert Eulenberg im „Literarischen Echo" (VII, 21) über „**Geschäftstheater und Theatergeschäft**". Das Theater sei mit nichten ein Geschäftsinstitut: dank Richard Wagner sei das Niveau unserer „Opern"-Aufführungen durchschnittlich viel höher als das unsrer Dramen-Vorstellungen — und grade die Oper bringe das meiste Geld ein. Beweis also, daß der Geschmack des großen Publikums biegsam und bildungsfähig sei. Die Schäden des gegenwärtigen Theaterbetriebes sind nach Eulenberg in drei Richtungen besonders sichtbar. Einmal werde unser Volk mehr und mehr der Bühne entfremdet. Ihre Beziehungen zu ihm, von denen sie einst lebte, aus denen sie erwuchs, seien abgeschnitten. Zum zweiten ginge der Schauspielerstand der geistigen Verelendung entgegen. Spießbürger und Fürstenknechte seien sie geworden; an ihren kümmerlichen Aufgaben verarme ihr Können. Am stärksten aber sei die Literatur betroffen. Die führenden Geister des Volkes verschmähten das Theater, die meisten Bühnenautoren, die mit dem Einsatz ihrer künstlerischen Persönlichkeit zu schreiben begannen, rutschten langsam, aber unaufhaltsam die schiefe Ebene der Tantiemenmacherei hinab. Wer nicht akkreditiert sei, komme nicht zu Wort. Wollen wir, fragt Eulenberg zum Schlusse, „unser Theater von einer Rotte von Spekulanten in Grund und Boden wirtschaften lassen? . . . Uns fehlen Theaterleiter, die Charakter haben und das Exempel wagen, mit guter, reiner Kunst ihr Glück zu machen."

Neben dem Feuer dieses Aufrufs, der aus der Wolke seiner Uebertreibungen einen echten Zorn lodern läßt, schwält die Broschüre von Hans Landsberg über „**Theaterpolitik**" (Berlin, Pan-Verlag, Mk. 1.—) ohne so viel Wärme, aber reichlich mit historischen Kohlen genährt. Weil man auch früher schon über den Theaterjammer geklagt hat, leugnet Landsberg den Verfall der Bühne „im gegenwärtigen Zeitpunkt" auf das entschiedenste, betont aber fünf Seiten später noch entschiedener: die heutige Bühne habe weder ein Repertoir von künstlerischem Ernste, noch habe sie eine brauchbare Regie und eine Schauspielkunst. Verführt durch die Sucht nach Stimmungsmache habe man die Ausstattung neuerdings ganz ungebührlich ausgedehnt — ein Vorwurf, den man nach Landsbergs Methode ebenso bequem durch den



Digitized by Google

Hinweis auf Klagen in demselben Tenor aus der Direktionszeit Goethes entkräften könnte. Gefährlich sei ferner der wachsende Individualismus in der modernen Schauspielkunst. Und das Grundübel des modernen großstädtischen Theaterwesens sei der völlige Mangel an einem Spielplan. 120 wirkliche Dramen schlägt Landsberg vor, zwei Drittel der Spielabende des Jahres gibt er für „Theaterstücke" frei. Berlin werde aber schwerlich der Boden sein, wo eine Kunststätte gesetzgeberisch befruchtend wirken könne, denn hier erliege alles der Sensation, der Mache, dem „Zeitungsgeiste".

Von ganz anderem, vom streng christlichen Boden aus betrachtet Dietrich von Oertzen „die Deutsche Schaubühne als »moralische Anstalt«" (Stuttgart, Belser, 60 Pf.), aber auch er kommt natürlich zu sehr unbefriedigenden Ergebnissen. Er untersucht die Berliner Neuheiten des letzten Winters und meint, sie trügen mit kaum einer Ausnahme „das Mal des Tiers" an der Stirn. „Ein Bild entsetzlichen Verfalls" öffne sich, und der Vorherrschaft des Judentums sei es zu danken, wenn so nützliche Gesetze wie die Lex Heinze nicht durchgedrungen seien. Die vielen Schund- und Schandbühnen, die gute Geschäfte machen, erweisen einen tiefen Sittenverfall im deutschen Volke, das sich von Juden und Franzosen all seine Ideale habe rauben lassen. Wie sei da zu helfen? Erstens durch schonungslose Kritik in der christlichen Presse. Zweitens durch die Hervorbringung emporhebender Dramen. Drittens durch ein sittlich einwandfreies Verhalten der besseren Bühnen, besonders der Hofbühnen.

Eine seltsame Theorie stellt W. Wimmershof in seiner Flugschrift „Oper oder Drama?" auf. (Rostock, Volckmann, M. 1.—.) Er sucht die Notwendigkeit des Niederganges der Oper durch die Behauptung zu beweisen, daß eine Zeit mit „gesunkenem Seelenleben" wie die unsere die nötige Stärke und Fruchtbarkeit des musikalischen Empfindens nicht mehr aufzubringen vermöge. Deutschland werde eine ähnliche künstlerische Entwicklung durchmachen müssen wie England: weil dort sich die Musik „künstlerisch bis zur völligen Impotenz erschöpft" habe, müsse auch bei uns usw. Das Drama dagegen finde noch Lebensluft genug vor, ehe die große Eiszeit der alles Gefühl abtötenden Philosophie auch sein Wachstum verhindere. Augenblicklich, meint der Verfasser, leben wir in einer Zeit, die sich darauf vorbereitet, „das Drama mit ihrem weiten Gedankeninhalt zu erfüllen ... Hoffen wir daher auf das Kommen des neuen Dramas." Also, hoffen wir darauf! —

Die Bühne im Freien verteidigte Ernst Wachler vom Harzer Bergtheater im „Tag". Das Drama, Tragödie wie Komödie, so erklärte er, sei sehr gut ohne den gesamten schwerfälligen Bühnenapparat der Neuzeit möglich. „Wir wollen eine dramatische Kunst für die Nation; dazu sei es erforderlich, den ganzen alltäglichen Theaterbetrieb, der zunächst der Zerstreuung und dem Vergnügen dient, einmal beiseite zu lassen." Sommerliche Stammesbühnen für unsere großen Landschaften fordert er. Ueber seinen eigenen Versuch mit dem Harzer Bergtheater — dessen Stammeszugehörigkeit übrigens noch nicht dargetan sein dürfte — ist im Laufe dieses Sommers viel Tinte geflossen. So bemüht sich, um ein Beispiel aus mehreren zu wählen, Reinhold Steig in der Beilage zur „Vossischen Zeitung" (13. 8. 5), die Berechtigung einer Naturbühne wie derjenigen Wachlers dadurch darzutun, daß er auf das öffentliche und private Leben unserer Vorfahren ver-



Digitized by Google

weist, das sich unter blauem Himmel abgespielt habe. Der Landbewohner feiere seine Feste noch heute im Frühling auf der Dorfaue. Der Städter sei im Leben wie in der Kunst vorwiegend auf geschlossene Räume angewiesen. Bei Dramen städtisch-gesellschaftlichen Charakters sei das Bühnenhaus der richtige Ort, wenn aber ein Werk in die freie Natur gehöre, wie z. B. der Sommernachtstraum, dann befriedige der beschränkte Raum nicht, beschränke, ernüchtere er die Phantasie. Für dramatisierte Stoffe aus der nationalen Vergangenheit vollends sei das Verlangen nach Darstellung in „für sie passender Natur" gerechtfertigt. Erich Schlaikjer dagegen äußert sich in genau entgegengesetztem Sinne scharf und temperamentvoll in der „Welt am Montag" (vom 7. 7. 5) über „Prinzip und Leistungsfähigkeit" des Harzer Bergtheaters. Er bespricht die Hemmungen, die sich jedem Bergtheater aus der Sache selbst ergeben. Da neunundneunzig von hundert Dramen ganz oder teilweise in geschlossener Dekoration spielen, so könne dieses „regelrechte" Theater die Mehrzahl aller Stücke nicht aufführen. Bleiben also noch Naturszenen! Doch wird nur am Abend gespielt, eine neue Schranke, die sich allerdings mit viel Mühe in geschäftlicher Hinsicht vielleicht umgehen ließe. Weiter: welche Meeres-, Wiesen-, Schlachtenszene kann auf dieser bergigen Szenerie gespielt werden? Wieder scheiden zahlreiche Möglichkeiten aus. Mag es sich einmal treffen, daß bei der Wahl des Stückes alles klappt, welche Stillosigkeit entstehe dann durch gemalte Fassaden, Theaterhöhlen, kletternde „fliegende Walküren" mit leinenen Flügeln, denen „jeder Stein der umgebenden Natur entgegenschreit": „Es ist eine flache, gemalte Lüge!" Eine letzte Schwierigkeit biete der Mangel eines Vorhanges, der einen Szenenwechsel unmöglich macht — meilenweit entfernte Häuser oder Menschen liegen nebeneinander. Was also sei der „Kern dieser Bagatelle"? Eine kleine Theaterspezialität, deren Repertoir auf Naturszenen beschränkt sei, beengt durch den Zwang der Tagesstunde, der ewig gleichen Szenerie und des guten Wetters. Und zu allem, was die Natur zur Szenerie nicht selbst gibt, steht sie in grellem, störendem Widerspruch. Von der Möglichkeit einer Wiedergeburt des großen Dramas durch diese Bühne könne also gar nicht die Rede sein. Das letztere hat auch Bartels, der ihr sonst freundlich gesinnt ist, im Kunstwart betont. Wir sehen nicht ein, weshalb das Harzer Bergtheater als eine Spezialität unter andern nicht lebensberechtigt sein solle, versprechen uns von geschlossenen Festbühnen an stillen Stellen aber mehr und möchten in Bescheidenheit raten, all solche Versuche nicht gar zu wichtig zu nehmen. Wenn man gar glaubt, große Kulturentwicklungen, wie die Deutschlands zum Industriestaate, mit ihnen wesentlich beeinflussen zu können, so erlauben wir uns in aller Bescheidenheit, das etwas konfus zu finden.

Praktisch durchführbar erscheint die Anregung des „Vereins für ländliche Wohlfahrts- und Heimatspflege": das Dorftheater zu wecken und zu pflegen. Ein Ausschuß hat sich gebildet (Adresse: Berlin SW 11), der um Mitteilung von Erfahrungen auf diesem Gebiete bittet. Verzeichnisse der im Dorfe aufgeführten und als brauchbar bewährten Stücke werden gewünscht; historische Volksstücke mit Lokalcharakter sind nicht zu übersehen. Wir unterstützen die Bitte des Vereins und wünschen ihm zweierlei: daß es ihm gelinge, den Schund der Gelegenheitsstücke in seinen Wir-



Digitized by Google

kungen etwas einzudämmen; zum zweiten: daß er seine eigene Leistung zu individualisieren wisse. Leichte Arbeit wird er nicht haben.

Den Nutzen, den der Dilettant von der Beteiligung am Theaterspiel haben könne, erörtert K. L. Schröder in der „Volksunterhaltung" (VII, 6/7). Er empfiehlt, wie im Kunstwart u. a. Gregori getan hat, überall dort, wo die darstellenden Kräfte mangeln, die Vorlesung mit verteilten Rollen. Das regere Interesse an der Literatur des Theaters leite zum besseren Besuche an und wirke sogar belebend auf die Leistungen der Bühne ein. Zum Schluß bedauert er, daß im Arbeitsplan unserer Schulen immer noch kein Raum für die Lehre einer vernünftigen Sprachtechnik sei.

Auf dem Gebiet der dramaturgischen Theaterreform liegt zunächst ein Vorschlag Ludwig Bauers in der „Schaubühne" (I, 4) vor, der Vorschlag: „durch Sichtung und Sammlung aller dramatisch sich mühenden Begabungen den Direktoren ihre Verwertung zu ermöglichen und diese zu zwingen, von jener Möglichkeit auch Gebrauch zu machen". Bauer denkt sich dafür eine dramaturgische Zentralstelle, eine Art Aichungsamt also, verwaltet von zehn bis zwanzig Theaterkennern, an die die jungen Dramatiker ihre Werke zur Prüfung einzusenden hätten. Die subventionierten Bühnen müßten von ihren Förderern zu einer gewissen Anzahl Uraufführungen verpflichtet werden. Dank der prüfenden Vorarbeit der dramaturgischen Zentralstelle würde die Wahl den Direktoren auch kleinerer Bühnen erleichtert sein. Und eine ähnliche Anstalt für praktische Dramaturgie fordert Karl Schönfeld in der „Neuen Freien Presse" (13. 9. 5), eine Anstalt, die auch den Vertrieb der brauchbar befundenen Stücke zu übernehmen hätte. Wir möchten die Herren zunächst fragen: wen sie zu solchem üblen Amte für geeignet halten? Für so geeignet, daß er nicht binnen Jahresfrist den Gleichmut und damit die kritische Fähigkeit verliert, für so geeignet ferner, daß er die abgefallenen Stückschreiber wirklich von der Mangelhaftigkeit ihrer Schreiberei überzeugen könnte. An der ersten und einfachsten Frage: wer unternimmt's? oder: wer „beruft" das Kollegium? dürfte die Reform scheitern, ehe sie überhaupt zu wirken beginnen könnte. Des Nachdenkens wert aber erscheint auch uns Bauers Vorschlag der Verpflichtung zu Uraufführungen. Endlich sei auch noch Ernst von Possart angeführt: er wünscht in seiner Rede „Schiller und das Theater" (Köln, Albert Ahn, Mk. 1.—) „unter der Aegide des deutschen Bühnenvereins ein Forum von Literaturgelehrten und gebildeten Theaterfachmännern", die eine vorbildliche Bühnenausgabe der Schillerschen Dramen ausarbeiten sollen, und verlangt weiter für die Ausstattung der Szene Stimmung, doch nicht Ueberladenheit. Man „verliere sich nicht in raffinierte Details", das fordert derselbe Mann, unter dessen „Aegide" Wallensteins Lager sich in Schnee hüllte, dessen Bühnen eine wahre Dressurstätte zur Anlockung des Publikums Mätzchen machender Regiepudel waren, und der mit einer an szenischer Ueberladung auf das schwerste leidenden „Neubelebung" des „Freischützen" vom Schauplatze schied. Wie müssen ihn seine Untergebenen mißverstanden oder getäuscht oder vergewaltigt haben, ihn, den schaudernden Feind „raffinierter Details"!

Wir wenden uns zu den engeren Streitfragen der Darstellung. In der Sonntagsbeilage zur „Post" (10. 9. 5) wird u. a. auch ausführlich über Karl Hagemanns Kunstwart-Aufsätze (XVIII, 21/2) referiert. In



Digitized by Google

den weiteren Bemerkungen über den Stil der modernen Schauspielkunst heißt es, daß er im Zeichen des Femininen stehe und dadurch der Fähigkeit zur Darstellung großer und freier Charaktere beraubt sei. Daher könne man die Beobachtung machen, daß an mittleren Stadttheatern, wo ein wechselnder Spielplan herrscht, die klassischen Dramen besser wiedergegeben werden als an jenen reichshauptstädtischen Bühnen, die ein gewisses Genre pflegen. Das Spezialistentum, meint der Verfasser, sei die verhängnisvollste Folge der Wirkung des modernen Dramas auf die Schauspielkunst. Es ließe sich einwenden: war die Trennung des Theaters in Schauspiel- und Opernbühne vor einem Jahrhundert nicht auch eine Spezialisierung? Und hat sie der Darstellung geschadet? Warum sollte übrigens nicht grade durch die spezialistisch verfeinerten Darsteller moderner Menschen ein neuer feinerer Stil auch für die Darstellung älterer Werke gewonnen oder wenigstens angebahnt werden können? „Bühnentradition" — Hans Pfitzner klagt über sie in den „Süddeutschen Monatsheften" (II, 10) und meint, nur noch eines sei grade so schlimm: der „Narr auf eigne Hand" mit seiner rein willkürlichen Auffassung, mit seinem unzulänglichen Ich, das sich hindernd zwischen das Werk und den Beschauer stelle. Worte, Individuen und andere Kunstmedien seien zugleich vermittelnd und hindernd für die Idee. Erst wenn das Begriffliche und Sinnliche als solches keine Rolle mehr spiele, lebe die Idee des Schöpfers, die Stimmung oder das Gefühl, das er ausdrücken wollte, in ursprünglicher Reinheit dem Genießer auf. Pfitzner gibt dann ein ausführliches Beispiel, wie sehr die schöpferische Idee entstellt werden könne, schildert die Art, wie unsere Opernsänger meist arbeiten, und meint, das gäbe es überhaupt nicht, daß „ein Sänger, wenn er vor einer neuen Aufgabe steht, sich mal die Dichtung hernimmt, sie, ohne zunächst an seine Rolle zu denken, liest in Ruhe, mit Genuß und Interesse an der Sache; dann seine Aufgabe in Gedanken mit herumträgt, seine Phantasie damit beschäftigt..." Vortrags- und sonstige Bemerkungen gelten den Künstlern nichts. Mündliche Ueberlieferungen, womöglich vom Meister selbst geheiligt, aber durch so und so viel verschiedene „Auffassungen" verdreht, sind schließlich stärker als die schriftliche Anweisung, die doch meist allein bestimmen sollte. Einen besonders schlimmen Fall herkömmlichen Mißverstehens formuliert Pfitzner so: „Erst achtet man nicht, daß der Mensch, den man da von Angesicht zu Angesicht sieht, ein Genie ist; dann vergißt man, daß das Genie nur — ein Mensch war." Mit diesen Ausführungen deckt sich ungefähr, was Leopold Schmidt im „Berliner Tageblatt" (5. 9. 5) über „Opernregie" sagt. Auf diesem Gebiete sei noch so gut wie alles zu tun, wenn man vom rein Dekorativen absehe. Was immerhin erreicht sei, müsse weit mehr der Initiative der Musiker, der großen Dirigenten gedankt werden als den berufsmäßigen Regisseuren. Freilich werden Zugeständnisse immer zu machen sein, da die Sänger in erster Reihe eben ihres Gesanges wegen zur Teilnahme berufen würden. Schließlich, möchten wir anfügen, hat auf der Opernbühne der kleinste Heldentenor meist viel mehr Macht und Freiheit, mit dem Werke oder mit seiner Partie umzuspringen, als der größte und gescheiteste Regisseur.

Eine unscheinbare Frage, die aber sehr interessant ist und wichtig, ja entscheidend werden kann, ist die „Ueber das Tempo in der Darstellung". Georg Caspari meint in



Digitized by Google

der „Schaubühne“ (I, 6): Lange Diskussionen auf der Bühne, ohne eigentliche Handlung, wirken ohne deutliche Tempoveränderungen fast immer monoton. Auch die letzten Akte, besonders im Trauerspiel, forderten besondere Aufmerksamkeit. Hier habe der Regisseur sein Gehör und sein Stilgefühl zu erweisen. Große Schauspieler hätten übrigens, trotz allen Temposchwankungen, meist etwas Treibendes, Vorwärtsdrängendes.

Die Schule des Schauspielers erhält nun endlich doch, scheint's, eine neue und eine bessere Form. Die Werkstättenlehre wird auch hier wieder eingeführt, wie im bildenden Kunstgewerbe. Eine Heimstätte ästhetischer Erziehung, so schreibt Max Hochdorf in den „Dramaturgischen Blättern“ (I, 8/9), sollen das Berliner Deutsche Theater Reinhardts und die ihm angegliederte Regie- und Schauspielschule werden. Zum ersten Male — unglaublich, aber wahr — wird hier Regie als Unterrichtsgegenstand geboten. Hochdorf fürchtet nun, daß die ersten Bühnenkräfte Reinhardts vielleicht nicht zugleich die besten Lehrkräfte sein könnten. Und wenn er weiter fragt: war es nötig, Vertreter alter und ältester Schule wie S. Friedmann, Strakosch und Barnay anzustellen? — so scheint er uns nicht minder im Recht. Auch Max Martersteig hat, wie wir in der „Kölnischen Zeitung“ lesen, seinen Bühnen eine Schule angegliedert. In seiner Eröffnungsansprache betonte er das Unzulängliche der bisherigen Gewohnheit, die Schauspielschulen als Anhängsel an den Konservatorien zu betreiben. Das Wesentlichste an dieser Erziehung sei die ständige sinnliche Wahrnehmung, der ständige Verkehr auf der Bühne und mit den Dingen der Bühne. Keine Schule für Genies, aber eine für tüchtige Berufsleute — das brauchen wir.

Die soziale Lage des Standes beleuchten zwei Aufsätze. In der „Frankfurter Zeitung“ (31. 8. 5) äußert sich Berthold Wolf ausführlich über das „Schauspieler-Elend“. Es ist immer noch das alte: die Kündigungsklausel besteht und muß unserem Dafürhalten nach wohl leider auch einstweilen bestehen bleiben, nicht so sehr im Interesse der Direktoren als zum besten der Kunst. Aber auch manches, was sich bessern ließe, besteht. Sonn- und Alltag müssen die Darsteller arbeiten, kein Gesetz gewährt ihnen eine Mindestruhezeit. Das Einkommen ist oft geradezu jammervoll. Der Agent nimmt nach wie vor seine fünf vom Hundert. „In keinem anderen Berufe wird es vorkommen, daß derjenige, der durch einen Stellenvermittler eine Position erhält, für die ganze Vertragsdauer ein Zwanzigstel seines Gehaltes abzugeben hat.“

In der Monatsschrift „Die Frau“ (Sept. 1905) beschäftigt sich S. D. Gallwitz mit „Bühnenelend und Bühnennimbus“ bei Darstellerinnen. Auch hier eine eingehende Beschreibung der Lebensverhältnisse, des Milieus, der sittlichen und sozialen Anschauungen über sie innerhalb und außerhalb der Bühne. Einfach menschlich seien diese Frauen anzusehen als Arbeitende, die einen schweren komplizierten Beruf ausfüllen. Der schön ausstaffierten Gedankenlosigkeit, die sich Idealismus nenne, sei die Maske abzunehmen und die öffentliche Meinung zu beeinflussen. Die Verfasserin führt zwei Veröffentlichungen aus neuerer Zeit an, die dafür zeugen, daß die Frauen der Bühne selbst versuchen, sich zu helfen. Und das, so meinen auch wir, wird das beste sein. Wie oft schon ist die öffentliche Meinung gegen die moderne Sklaverei im Theater alarmiert worden, wie wenig hat sie genützt! So gut



Digitized by Google

Angehörige anderer Berufe ihre sozialen Pflichten und Rechte selber regeln und für sie kämpfen, wenn's not tut, so gut sollten das die Bühnenangehörigen auch tun können, gemeinsam, ohne die beliebte Pose und ohne das beständige Schielen nach der Oeffentlichkeit. Wenn sich's um klare Vorschläge, z. B. zu Gesetzen, handelt, und diese Oeffentlichkeit gebraucht wird, dann ist es Zeit, ihr Ja und Amen in klarer Agitation für bestimmte Ziele zu verlangen.

### Der Refrain als Ausdruck im Volksliede

Der Refrain ist ein uraltes Kunstmittel des Volksgesanges. Mit ihm gönnte der Chor nach jeder Strophe dem Vorsänger eine Ruhepause, teils um seine Aufmerksamkeit zu bekunden, teils um ihm den Eindruck seines Gesanges widerzuspiegeln. Im Sololiede hat aber der Refrain eine ganz andere Bestimmung: hier ist er geradezu der Träger der Charakteristik, der Angelpunkt für die Abwandlung und Schattierung des Vortrags.

Es gibt Refrains, die sich dort einstellen, wo eine spätere, nicht rein vokal denkende Zeit ein instrumentales Nach- oder Zwischenspiel gebrauchen würde. Zum Beispiel das „Didirallala" der Vogelhochzeit. Zugleich drückt sich hier gerade die fidele, schwankhafte Stimmung des Sängers aus, der es nicht unterläßt, diese Trällerlaute den einzelnen Strophen gemäß zu färben, z. B. nach dem Vers vom Kaplan Auerhahn mit behäbiger Breite, nach dem Vers vom Kiebitz mit verschmitzter Anzüglichkeit. Im Refrain „Eia", „Susani" und „Alleluja" des Liedes „Vom Himmel her ihr Engel kommt" wird dort die kindlich weiche Gemütsstimmung, hier die stille Verzückung der frommen Seele und zuletzt ihr freudiger, lauter Aufschwung wiedergegeben. Der wilde Impuls, der in der Weise des „Es blies ein Jäger wohl in sein Horn" steckt, kommt nirgends so zum Vorschein wie in dem „Hussassa"-Refrain; die mystische Sinnlichkeit des „Nonnentrinkliedes" faßt sich in dem Refrain „In den Rosen" wie in einem Brennpunkt zusammen. Man sehe sich einmal das Spottlied „Ich gung mal spaziere" an. Die einfache Melodie erfüllt ihren Zweck als bequeme Trägerin des Textes. Aber der ganze Witz steckt im Refrain, in den je nach dem Inhalte der Strophe abzuwandelnden „aha!" und „a-hm!".

Also: während der Refrain im alten Volkslied mit Chor ein bloßer Behelf des Vortrags, eine starre, durchlaufende Formel war, die dem Liede die konventionelle äußerliche Einheit gab, ist er auf der höheren Stufe des Einzelgesangs ein durchgeistigtes Band, der eigentliche künstlerische Schwerpunkt des Liedes geworden. Das Schwinden dieser Erkenntnis in neuerer Zeit hat eine Art Rückbildung zu einem ganz mechanischen Gebrauch herbeigeführt und sehr viel zur heutigen Vergröberung der Technik des volkstümlichen Liedes beigetragen. **Batka**

### Berliner Oper

„Das Fest auf Solhaug", Oper in drei Akten von Wilhelm Stenhammer nach H. Ibsens gleichnamigem Schauspiel wurde im Berliner Opernhaus neu herausgebracht. Die deutsche Uraufführung, sie war in Stuttgart, liegt bereits einige Jahre zurück. Aber nach wenigen Aufführungen wurde das Werk vom Spielplane abgesetzt. Die Vorzüge und Nachteile der Stenhammerschen Musik decken sich so ungefähr mit den Tugenden und Schwächen des Ibsenschen Jugendwerkes. Wer nur den reifen und überreifen Ibsen kennt, wird mit Erstaunen aus die-





Digitized by Google

sem frühen Schauspiel gewahr, wie mühsam der große Dramatiker die dramatischen Mittel erlernen mußte. Die eigentliche Handlung ist im „Fest auf Solhaug" fast kindlich unbeholfen, die Charakteristik bleibt herkömmlich, und die Motive sind plump theatralisch. Aber die Handlung gibt Ibsen Gelegenheit, hin und wieder Lieder und kleine Balladen einzuflechten, und diese Lieder und Balladen sind in der Stimmung so rein, sie strahlen nordisches Wesen so goldklar aus, daß wir reichlich für alles übrige entschädigt werden. So bei Ibsen — so bei Stenhammer. Wo Stenhammer uns musikdramatisch kommt, ist er durchaus ein Eklektiker, der bisweilen Wirksames übernimmt, zu einem einheitlichen, organischen Gestalten aber nicht durchdringen kann. Anders bei den Liedern und Balladen und bei einem Hallingartigen Tanz mit Chorbegleitung: das war so ganz und gar nordisch, das gab sich so volksliedmäßig einfach und selbstverständlich, daß man immer wieder aufmerkte und neue Hoffnung schöpfte. Die Kritik war berechtigt, die einstweilen noch unzulänglichen Versuche des Musikdramatikers Stenhammer abzulehnen (wenngleich es nicht schön ist, bei einer wirklichen Begabung, die hier kein Musiker leugnen konnte, nur die Mängel aufzuweisen), was aber die zum Teil recht naiven Herrschaften über nordische Musik sagten, das war ganz sicher nicht berechtigt. Sie leben noch in der wunderlichen Vorstellung, nordisch sei nur, was in endlose Nebel oder gigantisches Gewölk auslaufe. Das beinahe formlos Erhabene, nur dies halten sie für nordisch und ahnen nicht, daß seit den Jahrhunderten der Bronzezeit die nordische Kunst so bestimmt in den Formen, so klar, fast hart in den Farben gewesen ist, wie kaum eine sonst. Nordische Musik — das ist nicht die ewige Melodie, das ist etwas runenmäßig Bestimmtes in Rhythmus und Metrum. Edvard Grieg war dieser Musik kein schlechter Dolmetsch, nur ist er allzu früh ins rein Formalistische geraten. Ein neuer Deuter scheint dem Nordischen in Stenhammer zu erwachsen: wir wollen darauf achten, was er uns noch zu sagen haben wird, und ihn nicht einem bloßen Vorurteil opfern.

Willy Pastor

## Ueber Musikästhetik

Wie in der Philosophie der Kampf zwischen Idealismus und Materialismus tobt, solange es Denker gegeben hat, so spiegelt sich dieser Kampf gleichsam in der Musikästhetik wider und erzeugt dort eine Spaltung in Ausdrucks- und Formalästhetik. Die letztere erklärt, wie der Materialismus, die äußere Erscheinung für das Wesentliche; diese ist in der Musik die mit Tönen angefüllte Form, sagen wir: die tönende Form. Wie aber der Idealismus hinter den sinnlich wahrnehmbaren Dingen immer die Idee erblickt, die in der Erscheinung nur mangelhaft verkörpert wird: so erklärt die Ausdrucksästhetik die Musik ihrem Wesen nach für Ausdruck, sagen wir mit Schopenhauer: als tönende Idee. In den letzten Jahrzehnten hat Hanslick mit seinen Anhängern jene, haben Friedrich Stade, Friedrich von Hausegger und nach ihnen besonders die Wagnerianer diese Richtung in der Musik vertreten und sich gegenseitig oft recht heftig bekämpft. Einseitige Meinungen sind dabei wohl auf beiden Seiten geäußert worden, wie es im leidenschaftlichen Streit immer der Fall zu sein pflegt. Der Formalästhetik konnte man mit Recht vorwerfen, daß nach ihrer Lehre jede gesetzmäßig angewandte musikalische Form auch gleichwertige Musik sein und somit eine formal korrekte



Digitized by Google

Schülerarbeit dem höchsten Meisterwerk völlig ebenbürtig sein müßte. Dem widerspricht aber unsere Gefühlserfahrung; und selbst der einfachste und auf niedriger Bildungsstufe stehende Mensch wird hier den Unterschied mit Sicherheit herausfinden: die korrekte Arbeit wird ihn langweilen, das Meisterwerk dagegen ihm Freude bereiten; vorausgesetzt, daß sein formaler Aufbau nicht zu schwierig für ungeübte Ohren ist. Bei der Ausdrucksästhetik hingegen scheinen die musikalischen Formen, insbesondere die der sogenannten musikalischen Klassiker, gar zu stiefmütterlich behandelt zu werden, ja eigentlich gar keinen Platz zu finden. Man kann sich aber eine Sonate oder eine Symphonie ohne die bei ihnen üblichen Formen kaum denken, insonderheit nicht ohne die Sonatenform selbst, die in ihrer Kompliziertheit doch schon an sich etwas ist. Die Folge dieser nicht abzuleugnenden Tatsachen waren Versuche, die beiden musikästhetischen Ansichten zu einer einzigen zu verschmelzen. Unter diesen Versuchen ist der des bekannten Musikgelehrten und Theoretikers Hugo Riemann wohl der interessanteste. Seine ästhetische Lehre ist in kurzer, aber prägnanter Fassung jedermann für weniges Geld leicht zugänglich, im 17. der Max Hesseschen Katechismen, wo sie unter dem Titel „Wie hören wir Musik? Grundlinien der Musikästhetik" vor zwei Jahren in zweiter Auflage erschienen ist. Er unterscheidet Musik als Wille, Musik als Vorstellung und Musik als vorgestellten Willen. Besonders glücklich benannt erscheint mir diese Einteilung nicht. Denn die Gegensätze von Wille und Vorstellung gehören der Philosophie Schopenhauers an und werden von allen philosophisch Gebildeten auch einzig in seinem Sinne gebraucht. Da ist denn aber jede Vorstellung zugleich etwas Vorgestelltes, und zwar gerade vorgestellter Wille. Die zweite und dritte Kategorie Riemanns würden also in eine zusammenfallen. Indessen ist an diesem Schein nur die nicht glückliche Benennung schuld. Denn Riemann versteht unter seinen drei Musikarten ungefähr Musik als Ausdruck, Musik als Form und angewandte Musik. Deshalb behandelt er im ersten seiner drei Abschnitte die Grundelemente des musikalischen Ausdrucks: Tonhöhe, Tonstärke und Bewegungsart; im zweiten die formgebenden Prinzipien: Harmonie und Rhythmus; im dritten die assoziativen Momente: Charakteristik, Tonmalerei und Programmusik. Eigentümlich sind dabei die Grenzen, die er zwischen subjektiv und objektiv zieht. Er nimmt nämlich den Gesamtumfang der Menschenstimmen als Maßstab hierzu, sodaß alle innerhalb deren Tongrenzen liegende Musik sich zur Subjektivierung, d. h. zur persönlichsten Aneignung im menschlichen Gemüt eigne, während die tiefer oder höher liegende Musik unbedingt objektiv wirke, d. h. vom Menschen als etwas außer ihm Seiendes, ihn mehr oder weniger kalt Lassendes, betrachtet werde. Ich selbst baute lieber Schopenhauers Lehre weiter, nach welcher die Musik selbst eine Idee aller Dinge und der Welt ist und nannte sie die tönende Weltidee. („Die Musik als tönende Weltidee", I. Teil, Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger). Nach meiner Meinung ist jede Erscheinung musikalisch als bestimmter tönender Ausdruck des zugrunde liegenden Willens aufzufassen, und somit eine bestimmte Musik jedem Wesen immanent, also für uns zunächst objektiv. Je größer das Genie eines Komponisten, desto tiefer dringt er in das Wesen der Dinge, desto objektiver ist seine Musik, desto weniger ist in ihr eigene,



Digitized by Google

gewissermaßen willkürliche Zutat. Wenn der Komponist sein eigenes Empfinden musikalisch wiedergibt, so deckt sich wiederum das Subjektive mit dem Objektiven. Man tut also besser, die Ausdrücke subjektiv und objektiv wenigstens recht sorgfältig anzuwenden, da sie viel leichter als andre Widersprüche hervorrufen. Alles, was für den andern objektiv ist, ist doch für sich selbst subjektiv; und im tiefsten Wesensgrunde der Welt, im Urwillen, sind subjektiv und objektiv identisch. Sehr recht hat Riemann mit dem Ausspruche, daß Musikhören ein seelisches Erlebnis sei. Seine Wirkungen seien „Bewegungen der Seele, welche ganz denjenigen entsprechen, welche sie in Affekten wie Sehnen, Freude, Trauer, Zorn, Schreck, Furcht usw. erlebt, sich aber darin von ihnen scharf unterscheiden, daß sie durchaus gegenstandslos sind, abgelöst von allen Beziehungen zur Wirklichkeit, ohne jeden Erdenrest, den zu tragen peinlich wäre." Für die „absolute" Musik, die durchaus kein Programm und auch keinen poetischen Hintergedanken hat, können wir diese Worte wohl unterschreiben. Aber wenn nun mit der poetischen Unterlage und mit dem Programm (welches allerdings innerlich und nicht äußerlich durchgeführt werden muß) mehr oder weniger Erdenrest hinzutritt; wenn gar die Musik im Drama lauter Irdisches und Menschliches zu deuten hat: so wird sie darum nicht minderwertig, ja verliert nicht ein kleinstes Teilchen ihrer Würde und Reinheit — das wollen wir aufs bestimmteste aussprechen. Die eben gemeinte „absolute" Musik steht allerdings losgelöst von der Erscheinungswelt; sie tönt gleichsam die Kräfte dieser Welt, wie sie wirken und streiten, aber losgelöst vom Stoffe, an dem sie sich äußern. Diese Kräfte messen sich da wie im Spiele miteinander, wenn auch im ernsten, eben weltbedeutenden und weltdeutenden Spiele. Deshalb lassen sie sich sehr wohl in strenge Formen eingrenzen: denn das Stofflose ist auch vom Raume, wie von der Zeit, unabhängig. Hier findet wirklich ein freies Spiel der Kräfte statt, und zwar der noch nicht vom Zwange der Welt geknechteten Kräfte. Aber dennoch ist nicht die Form bei dieser Musik die Hauptsache (wie könnte sonst dieselbe Form immer und immer wieder verwendet werden!), sondern der Inhalt; und dieser ist auch bei dieser Musik tönender Ausdruck. Dieser tönende Ausdruck äußert sich nach denselben urewigen Gesetzen wie derjenige der angewandten, d. h. ins irdische Leben hinabgestiegenen Musik, weil diese eben desselben Wesens ist. Infolgedessen bleiben Melodie, Harmonie und Rhythmus beidemal wesentlich gleichartig, wenn sie auch bei der angewandten Musik nicht nur auf die Seele allein, sondern auch auf das von Erdenschmerz beschwerte und bald von Erdenlust aufjauchzende Gemüt einwirken und insofern wenn auch nicht körperliche, so doch diesen sehr verwandte seelische Schmerz- und Wonnegefühle erzeugen kann. Für den tiefer Blickenden ist hiermit schon erklärt, warum die reinen Formen sich nicht für die dramatische und überhaupt nicht für die von außerhalb beeinflußte, angewandte Musik eignen. Die „absolute" Musik konnte sich in fast mathematisch strenge Formen schmieden lassen, weil sie sich ohne solche vom Menschen nicht für die Erscheinungswelt fesseln ließe, sondern wie Luft entschwände; die angewandte Musik aber findet ihre Formen immer neu und mit unerschöpflicher Mannigfaltigkeit aus dem, *worauf* sie angewandt wird, also z. B. aus dem Drama, aus Form und Stimmung eines Gedichtes, einer Erzählung, eines Bildes,



Digitized by Google

eines Gedankens usw. Die Form muß da aus dem Inhalt jedesmal neugeboren werden (weshalb z. B. jedes Drama Richard Wagners eigentlich einen anderen musikalischen Stil hat); und ein neuester Aesthetiker nennt eine willkürliche, nicht dem Kunstwerk entwachsene Form geradezu unsittlich. Wir können uns eine einheitliche Musikästhetik nur so denken, daß sich die formale Aesthetik der Inhalts- oder Ausdrucksästhetik unterordnet, weil die Form vom Inhalt abhängt, nicht umgekehrt! **Kurt Mey**

**Ausstattung von Notenheften**

Ueber diese vom Kunstwart schon früher einmal (XII, 5) aufgeworfene Frage äußert sich jetzt die Zeitschrift „Presse — Buch — Papier". Man unterscheide deutsche, französische, englische, russische Noten auf den ersten Blick. „Die Noten aller Länder zeichnen sich durch Geschmacklosigkeit der Deckelseite aus, aber auch dies wieder in ganz verschiedener Weise. Die englischen und die russischen Noten zeigen fast immer patriotische Bilder oder zum mindesten Städte-Ansichten oder die Wiedergabe berühmter Gebäude. Wo diese fehlen, wird nur der allereinfachste Schwarzdruck genommen, ohne jede künstlerische Verzierung. Anders mit den französischen. Die widersinnigsten und dümmsten Bilder, die in gar nichts zum Namen des Stückes passen, werden gewählt, sobald sie nur recht obszön sind. Dirnen und widerwärtige Ballhausszenen sind auf jedem Notenstück, das nicht klassische Musik darstellt, zu finden, und die zeichnenden Künstler solcher Motive haben stets reiche Arbeit. Die deutschen Noten wiederum haben von allem ein bißchen genascht: da und dort etwas Zynisches, etwas Burleskes, etwas Patriotisches und zuguterletzt den schlichtesten und nichtssagendsten Druck."

Diese Charakteristik trifft wohl höchstens den Durchschnitt, denn man braucht nur an die Klavierauszüge zum Pfeifertag (Bote & Bock), zur Feuersnot (Fürstner), zu Hänsel und Gretel (Schott), zum Corregidor (Heckel) hinzuweisen, um sie im einzelnen zu entkräften. Neuestens haben auch z. B. Lauterbach & Kuhn gezeigt, wie eine einheitliche, künstlerische Zeichnung auf dem Umschlag wirken kann. Auch Fürstner, der Dreililien-Verlag u. a. gehen schon entschieden mit der Zeit. Immerhin mögen jene Mahnungen für die Masse der Verleger noch am Platze sein, zumal der Hinweis, daß sich „mit einem kleinen, aber künstlerisch vollendeten Klischee" sehr viel machen läßt. Als „Neuheit" wird ein Medaillonbild in die linke obere Ecke vorgeschlagen. Oder ein bunter Aufdruck, je nach dem Inhalte des Tonstückes in heiteren, ernsten, schlichten oder prunkenden Farben. Das könnte man sich gefallen lassen. Gegen eine bestimmte nach unten zu immer dunkler abschattierte Grundfarbe müßten wir aber protestieren und noch sehr viel entschiedener gegen die in einem Atem empfohlene Lederimitation, welche „wenn auch in dünnstem Papier gehalten", den Noten einen Halt gäbe. Denn erstens ist jede Imitation schäbig und zweitens paßt sie nicht einmal zu den Musikheften, um die es sich hier handelt. Denn in Leder mag man dicke Gesamtausgaben, Partituren usw. binden, für schmächtige Hefte aber genügt ein schützender Umschlag, der seinen Zweck vollständig erfüllt, wenn er diese Noten von anderen durch Farbe oder Zeichnung gut unterscheidet.

**Hat Dresden keine Künstler?**

Es wird ein Gartenfest vorbereitet, dort an dem Schlößchen, das noch ein Vorgänger Auguste des Starken





Digitized by Google

im „Großen Garten“ gebaut hat. Dies „Palais“ ist zu einer glücklichen Stunde entworfen; da drückt nicht eine Last von Formen, die unter dem Vorwande der Renaissance aufgehäuft sind, sondern die Wände sind bezogen von einem reichen Schmuck, der zart und vielgestaltig aber nicht aufdringlich ist; auch Nischen und Figuren ordnen sich ein und ordnen sich unter, wie in einer guten Komposition, vom Rhythmus geführt, und wenn Sonne oder Mond sich in den Flächen der vielscheibigen Fenster spiegelt, die im Rahmen leicht und weit geschwungener Bogen das Schloß umziehen, werden beglückende Eindrücke wach: da ist die Certosa von Pavia, die ihren Schmuck fürstlich und unbeladen trägt; da ist die Palazzina im Garten Farnese in Caprarola, da sind die Lieblinge von Fürsten und Edlen aus einer Zeit, die dem Stein Anmut abgewann. Man empfindet Dank und Zärtlichkeit gegen diese Schöpfung, die mit ihrer Grazie den Ausblick auf große Harmonien heraufruft. Man geht um das steingefaßte Wasserbecken herum, und tritt die breiten Steinstufen hinunter in ein rasenbewachsenes Amphitheater, vor eine Bühne, die von Sandsteinfiguren umstanden und von alten Bäumen überdacht ist, und man wünscht sich auf einen Augenblick die Bühne, die breiten Stufen und die hohen Fenster am Schlößchen bevölkert von den buntfarbigen Kleidern und den gepuderten Köpfen, die die Erbschaft der Renaissance aufgenommen und in eine schnörkelige aber graziöse Zierlichkeit umgedeutet hatten.

Nun wird ein Gartenfest sein, es kommt nur alle sieben Jahre. Auf eine Reihe von Stunden wird die Vergangenheit aufleben, die sich diese Umgebung schuf —, Exzellenzen und höchste Kreise sind beteiligt, diese Kreise, in denen noch Schätze aufbewahrt werden, vergoldete Kutschen und seidene Rokokokleider, Allongeperrücken und Degen und Fächer, lauter echte Stücke, Schmuck und Waffen aus der nämlichen Zeit, die aufleben soll, vielleicht noch eins und das andere der Prunkgewänder, die vor zweihundert Jahren auf diesen Stufen raschelten. Man wird die Künstler bitten, daß sie die Sache leiten. Sie werden die Farben der Fensterteppiche wählen, das wundervolle Material so anordnen, daß der Eindruck voll wird und das Bild alles an Schönheit entfaltet, was jene Zeit bot. Wahrhaftig, man bekommt Herzklopfen, wenn man es bedenkt, welch ein Fang für ein Künstlerauge, welch ein Eindruck fürs Leben . . . Man eilt, um zu sehen. Man passiert die Schutzleute, und man ergeht sich auf dem Festplatz.

Man sieht Nähmaschinen und Milchtöpfe, die kann man gewinnen, der Sinn wendet sich, man erinnert sich, daß der Alltag immer im Recht ist, man denkt an praktische Wünsche, die man einmal gehabt hat —, vielleicht könnte man ein Hackbrett oder eine Kaffeemühle gewinnen, die Spannung weicht —, man setzt sich in die Konditorei und wartet, ob der schwitzende Kellner einen Kaffee bringt. —

Aber nun das Theater! — Wahrscheinlich ist aller Geschmack mit siebenjährigem Nachdenken dorthin konzentriert worden. Mit den wenigen breiten Stufen wird man in die Vorzeit hinunter steigen; und hier, wo mit dem Laubhintergrund und der reizenden Anlage des fast verborgenen Platzes ein geschlossener Rahmen gegeben ist —, hier, wo man noch die Luft jener Zeit zu atmen scheint, und die zierliche Bühne mit den emporführenden Sandsteinstufen noch steht und wartet, ob nicht vom Schlößchen herüber die hellen Stimmen kommen und die leichten Füße,



Digitized by Google

ihre Schäferspiele zu spielen, da wird die Grazie des Rokoko entfaltet werden.

Aber die sieben Jahre haben das Naheliegende doch nicht nahegelegt, und das lange Nachdenken hat zu einem bündigen Entschluß geführt. — Man hat einen Variétésalon dahinein versetzt, dessen plumper Geschmack sich die Umgebung zurechtgemacht hat — das Auf und Nieder der Sandsteinstufen ist mit ebenen Bretterwegen überbaut, denn sie sind eingezogen mit Sack und Pack, mit bunten Bretterwänden und getünchtem Papphintergrund, den sie vor dem zarten Gewebe des Parkhintergrundes aufgerichtet haben. Die hohen Bäume müssen ihre Wipfel über die grobe Theaterschminke und das Geschrei des Variétégesanges breiten. Was zwischen Tabaksqualm und Biertischen seine massive Wirkung tut, das muß auch hier gut sein, in der feinsinnigen Anlage dieses Fürstensitzes.

Aber es waren doch namhafte Bühnenkräfte beteiligt? Ja: in Käfigen, um Lose zu verkaufen, mit denen Käseglocken und Gummischuhe gewonnen werden konnten. Wenn nun diese Künstler gesagt hätten: Eine solche Bühne, diese Anmut des Ortes und die feine Koketterie des Zeitkostüms gibt eine Gelegenheit, sein Talent in ganz neuem Glanz und unverbrauchter Frische zu entfalten!? — Hätte das Festkomitee die Idee verworfen? Ob es grundsätzlich gegen Ideen ist? Man schiebt sich wieder in der Menge der Festgenossen um die große Fontäne herum; — man sieht, was man alle Tage auf der Wilsdruffer und Prager Straße sieht, Blusen von Renner und Blusen von Goldmann und Blusen von Herzfeld und das solide Fett in feste Schneidertaillen geschnürt, für das schönheitsdurstige, festhungerige Auge aber hin und wieder einen Leutnant. Den Göttern sei Dank, daß wir noch nicht ganz von Schönheit entblößt sind, und daß ein Festkomitee, das einen farbigen Strahl höheren Lebens in das Alltagsdasein leiten will, das Militär requirieren und uns mit seinem Anblick sättigen kann. **Beate Bonus**

Bei der Darmstädter Gartenbau-Ausstellung,
die vor kurzem in einem alten großherzoglichen Garten stattfand, war eine Reihe von kleineren gartenarchitektonischen Sondervorführungen zu sehen, die durchweg den Versuch zeigten, Beispiele für die Gestaltung des bürgerlichen Hausgartens aufzustellen. Am besten schien mir die Aufgabe bei einem einfachen Nutzgärtchen der Architekten Fuchs und Koch gelöst; auch bei der Anlage des Gartenarchitekten Begas war mit einfachen Mitteln eine ruhige Gesamtwirkung erzielt. Die meisten anderen Einzelgärten krankten an dem Bestreben, zu viel Formen auf unzureichendem Raum zusammenzudrängen, wenn auch im einzelnen manches Gute und Anregende gezeigt wurde.

Nach wesentlich anderer Richtung weist die Art der Gärten, die Olbrich in die vorhandenen großen Formen des alten Orangerie-Gartens eingebaut hat. Sie sind von vornherein als ein Bestandteil dieser schönen, in regelmäßigen Formen sich aufbauenden Anlage gedacht und sollen ihr erhalten bleiben. Olbrich hat auf einer breiten Terrasse nebeneinander, durch Lauben unter sich und durch andere gärtnerische Anlagen mit dem Ganzen eng verbunden, drei versenkte und ummauerte, achteckige Blumengärten angelegt, von denen jeder auf eine einheitliche Farbe gestimmt ist. Für die strenge und ruhige Linienführung der Beete geben in jedem Garten architektonische Einbauten das Gesetz. Das Neue klingt



Digitized by Google

durch die Klarheit und Einheitlichkeit der Gedanken, die sich in seinen Formen frei und in persönlicher Art aussprechen, außerordentlich gut mit dem Alten zusammen, und der gelungene Versuch zeigt, daß man auch in der Gartenarchitektur sich nicht scheuen darf, das Alte durch Neues zu ergänzen und zu mehren, wenn dies Neue nur die eigene, innerliche Kraft hat, sich neben dem guten Alten zu behaupten. Daß die Olbrichschen Farbengärten als Schmuckstücke und mehr zum ästhetischen Augen-Genuß geschaffen sind, als zur eigentlichen praktischen Benutzung, darf man ihnen, meine ich, nicht vorwerfen. Sie sollen, wie farbige und kostbare Edelsteine, schmücken, sprechen diese Absicht klar aus und sind, für mich, in ihrer Art und mit dieser Beschränkung die beste neuere, künstlerische Leistung im Gartenbau.

Viktor Hobel

**Ehe der Photograph kam!**

Die Erfindung der Photographie hat der Kunst nichts geschadet und viel genützt; aber einer ganzen Kategorie von Künstlern, einer bestimmten Art des Kunstbetriebs hat sie den Untergang gebracht. Die bescheidenen Porträtmaler, die in kleineren, von den Kunstzentren weit entlegenen Städten ihre Kunst — oder, nach dem Grad ihres Könnens und Strebens, ihr Handwerk — trieben, diese waren es, denen die Photographie verhängnisvoll geworden ist. Ob ihr Aussterben nicht doch auch für die „große Kunst" mittelbar einen Verlust bedeutete? Unter den Werken dieser heute meist Vergessenen findet sich so manches, das sich auch an einer Galeriewand neben Bildern bekannterer und glänzenderer Meister ehrenvoll behaupten würde; und die Kleinstädter, die ihnen bei der Arbeit zusahen, wenn sie sich oder ihre Frauen und Töchter porträtieren ließen, wurden dadurch in eine viel engere, persönlichere Beziehung zum künstlerischen Schaffen gebracht, als durch die schlechten Reproduktionen klassischer und eben in Mode gekommener Bilder und die übeln „Prachtwerke", die seither jahrzehntelang — jetzt beginnt es ja auch darin wieder besser zu werden — die einzige Vermittlung zwischen den kleineren Städten und dem allgemeinen Kunstleben bedeuteten. In den letzten Jahren haben lokale Ausstellungen interessante Aufschlüsse und neue Ausblicke für jene mehr handwerkliche und darum doch nicht ganz geringwertige Kunstübung gegeben.

Eine solche Ausstellung hat im vorigen Jahre in Meiningen stattgefunden, und ihre Ergebnisse hat der dort seßhafte „Hennebergische altertumsforschende Verein" in einer Vereinsschrift: „Meininger Pastellgemälde"* festzuhalten versucht. Meiningen ist außerhalb seiner engen Landesgrenzen nur durch sein Hoftheater und seine Hofkapelle bekannt geworden; Beziehungen zur bildenden Kunst waren der kleinen Residenz kaum nachzuweisen, unbeschadet der starken Malerbegabung ihres Fürsten, Georgs II., auf die ein großer Teil dessen, was an dem Erfolg der Meininger Bühnenreform berechtigt und dauernd ist, zurückgeführt werden muß. Nun zeigte jene Leihausstellung, daß auch in Meiningen, ehe der Photograph kam, eine Reihe zum Teil sehr tüchtiger Maler gelebt hat, und daß in fürstlichem wie privatem Besitz noch eine beträchtliche Anzahl künstlerisch ansprechender, lebensvoller Bildnisse aufzufinden ist. Drei Persönlichkeiten treten besonders und in stärker ausgeprägter Eigenart hervor: Gottlieb Friedrich Bach (1714—1785),

* Erschienen in Kommission bei Brückner & Renner in Meiningen.



Digitized by Google

herzoglicher Hoforganist und Kammerkunstmaler; sein Sohn Johann Philipp Bach (1752—1846), ebenfalls Hofmaler und Hoforganist in einer Person, und Johann Heinrich Schröter (1757—1812). Vater und Sohn Bach gehörten, wie schon ihre Doppelbegabung erraten läßt, derselben weitverzweigten Musikerfamilie an, deren größter Sproß Johann Sebastian Bach ist; und Johann Philipp Bach war wohl der talentvollste unter all den Künstlern, die uns die zitierte Schrift in Wort und Bild vorführt. Die Pietät der Nachkommen hat uns auch sein Einnahmebüchlein erhalten; der fleißige Mann, der bei Fürstlichkeiten gleich beliebt war wie bei einem hohen Adel und verehrlichen Publikum, ließ sich im allgemeinen für ein Porträt, ein Brustbild, 18 Gulden zahlen. Da es ihm weder an Bestellungen noch an der Gabe raschen Arbeitens mangelte, wird er bei den damaligen bescheidenen Verhältnissen sein gutes Auskommen gehabt haben. Seine Bildnisse, in der Farbe anspruchslos, aber angenehm, zeigen, daß er es gut verstanden haben muß, seine Modelle von der besten Seite aufzufassen, ohne die Charakteristik zu verflauen; es ist in ihnen etwas von dem helläugigen gesunden Verstand und der gesellschaftlichen Liebenswürdigkeit, die uns aus Graffs und anderer Zeitgenossen Bildern als Kennzeichen für die Kultur des ausgehenden Rokoko entgegenblicken. Von der vielberufenen „Unnatur" des Rokoko ist da wenig zu spüren; heute sind wir uns ja auch klar darüber, daß in Wahrheit die Unnatur erst mit dem ins Breite und Flache dringenden Klassizismus mächtig wurde, die Naturauffassung lockernd und verwässernd, die gesunde handwerkliche Tradition der Technik zerstörend.

Als die Photographie in die Welt einzog, siegte sie nicht allein, weil sie Porträts weit unter dem Bachschen Normalsatz von 18 Gulden lieferte, sondern auch weil ihr kein widerstandsfähiges, solid arbeitendes Kunsthandwerk mehr gegenübertrat. — In unsern Tagen, da wir das Problem, künstlerische Kultur überall neu zu wecken und auszubreiten, ohne sie zu veräußerlichen, als ein Lebensproblem unsres Volkstums erkennen, wenden wir uns ja mit erneutem Anteil und Verständnis gerade jenen schlichten, lange vom Bildungshochmut übersehenen Aeußerungen örtlich bedingter und beschränkter Kunstpflege zu, um aus den Zügen der Vorfahren unser eignes Wesen herauslesen, an das Tagewerk ihrer Hände das unsere anknüpfen zu können. Dazu bedarf es einer weitverzweigten Arbeit des Suchens und Sammelns, des Forschens und Erhaltens. Ausstellungen wie die Meininger Pastell-Ausstellung, Schriften wie die, in der das dort zutage Geförderte nachweisbar festgehalten wird, sind in erster Linie zur Förderung solcher Arbeit geeignet. G Keyßner

Vermischtes

## Schaufenster-Aesthetik

Der moderne Geschäftsverkehr treibt manche Blüte, die geeignet ist, unserm Zeitalter in ästhetischer Hinsicht ein recht bedenkliches Zeugnis auszustellen. Da der wirkliche Kaufmann und der größere Geschäftsmann heutzutage in der allgemeinen Bildung mindestens einen Durchschnittsrang für sich beansprucht, so muß man für seine Versündigungen gegen den guten Geschmack und die Aesthetik die Allgemeinheit um so mehr verantwortlich machen, als diese auch die ärgsten Zumutungen in dieser Richtung ruhig und wie selbstverständlich hinnimmt.

Auf die rücksichts- und gedankenlose Barbarei, die sich in der Größe, Ausstattung und dem Anbringungs-



Digitized by Google

ort der Firmen- und Reklametafeln in empörender Weise breit macht, soll hier nicht eingegangen werden; trotz der Proteste in der Presse treiben die Geschäftsleute den Unfug schlimmer als vorher, für die Behörde besteht er gar nicht, und das Publikum findet diese Zustände in der Ordnung, „großzügig", zeitgemäß. Mag denn die sinnlose Verunstaltung der Straßen- und Architekturbilder in dieser Richtung weiter betrieben werden; nur soll eine Stadtverwaltung, die sie duldet, sich nicht als Beschützerin und Fördrerin künstlerischer Gesinnung aufspielen.

Etwas anderes ist es mit den Zumutungen an den guten Geschmack der Konsumenten, der Käufer; hier können diese selbst durch Boykottierung Abhilfe schaffen. Es seien einige Fälle genannt. Ein Drogist bietet allerlei Toilette- und Schönheitsmittel aus, und mitten dazwischen hat er einen mit gräßlicher Lebenstreue wiedergegebenen Abguß eines mißgestalteten menschlichen Fußes mit Hühneraugen, Frostbeulen, eingewachsenen Nägeln usw. ausgestellt. Nicht viel besser sind die Gipsabgüsse verkrüppelter Füße in den Auslagen „orthopädischer" Schuhmacher. Zum Glück nicht ganze Schaufenster füllend, aber widerwärtig genug sind die gähnenden Gebisse in den Aushängekästen der Zahnkünstler, und unbegreiflich ist es eigentlich, wie zwischen den reizendsten Nippessachen und Papeterien deren Verkäufer ganze Reihen grinsender, gebräunter Totenschädel als Briefbeschwerer oder Trinkgefäße auslegen können.

Die Schaustellungen mit Särgen sind auch eine Errungenschaft unsres feinfühligen Zeitalters; ein memento mori ab und zu kann ihm zwar nichts schaden, aber in dieser gewerbsmäßigen Weise wird es wohl auch nichts nützen.

Ein Bandagist führt seine gewiß ganz segensreichen Gürtel, Schienen, Suspensorien und dergleichen in Anwendung auf eine klassische Hermesfigur vor.

Die Schaufenster der meisten Korsettmagazine führen die intimsten Geheimnisse der weiblichen Bekleidung mit einer Ausführlichkeit an die breite Oeffentlichkeit, daß feiner fühlende Damen sich eigentlich vor dem Eintritt in ein solches Geschäft scheuen müßten.

In den Läden der Installateure, der Krankenstuben- und Wochenbett-Einrichtungen werden Gegenstände, unter denen die Abtrittsitze und Spülkannen noch nicht die unappetitlichsten sind, mit einer Ungeniertheit im großen Schaufenster ausgelegt, als ob die vorbeiwandelnde elegante Welt sich ebenso ungeniert davon zu unterhalten pflegte.

In Geschäften, die sich sehr um das Dekorum des „Anstands" bemühen, begegnet man plötzlich einem Plakat: Pariser Artikel, und daß die überall ausgebotene Bartbinde geeignet ist, den deutschen Mann im Auslande furchtbar lächerlich zu machen, wird noch gar nicht empfunden.

Welche Noblesse setzen Geschäftsleute bei ihren Käufern voraus, die sie mit „Bruchschokolade", „Fehlfarben-Zigarren", „Kleiderstoffen mit kleinen Fehlern" und dergleichen nicht bloß durch die Schaufenster, sondern auch durch dauernd angebrachte Reklametafeln anzulocken sich bemühen! Oder muß man sich da mehr über die starke Zumutung an den Glauben des Publikums wundern?

Manche Geschäftsleute arbeiten in ihren Auslagefenstern mit noch kindlicheren Mitteln, als ob sie es mit afrikanischen Völkerschaften zu tun hätten. Da werden elektrische Glühlämpchen in schnell rotierende Bewegung versetzt, daß es einem emp-



Digitized by Google

findlichen Auge wirbelig wird. Da ist ein Schiffsmodell, durch ein Uhrwerk in ein fortwährendes Schaukeln versetzt, sodaß man vom Zuschauen seekrank werden könnte. Da wird ein Gasmotor im Schaufenster betrieben, sodaß man in Befürchtung einer Schwungrad-Katastrophe rascher vorübergeht.

Dem gebildeten Europäer fielen früher gewisse Geschmacklosigkeiten bei den Schaufenstern New-Yorks sehr auf; das Tollste waren wohl die Paint pains, das heißt Ateliers, wo blaue Augen, grüne und braune Beulen: die Ergebnisse von Prügeleien, kunstvoll übermalt wurden; die Raufereien waren als Lockmittel in drastischen Bildern am Fenster ausgestellt. Streben wir jetzt denselben Ideale nach? Oder haben wir die amerikanische Geschmacks-Höhe etwa schon erreicht? O Gruner

Ueber den Hamburger Kunsterziehungstag, über Siegfried Wagners neues Stück und über andre interessante Erscheinungen der letzten Tage konnten in dieses Heft leider keine Berichte mehr kommen — an Schnellurteilen durch den Draht, so meinten wir, würde den Lesern nichts liegen, zu gereiften Arbeiten aber reichte es nicht, da der Kunstwart jetzt eine schrecklich lange Zeit zur Herstellung braucht. Wir bitten deshalb um etwas Geduld, nach und nach wird Alles, was uns wichtig erscheint, in unsern Spalten berücksichtigt werden.

## Unsere Bilder und Noten

Auf der „deutschen Linie" unsrer Kunst schreitet, wenn irgend einer unter den Lebenden, Karl Haider. Wir haben unsern Lesern Landschaften von ihm schon vor Jahren (Kw. XIV, 19) in Nachbildungen gezeigt, wir freuen uns sehr, ihnen heute eines derjenigen seiner Bilder zeigen zu können, die Figürliches zum Gegenstande haben, und zwar eines seiner neuesten sowohl wie seiner feinsten. Ganz ruhig und schlicht steht das junge Mädchen mit seinem Blumenstrauß in der Voralpen-Landschaft da, die auch ihrerseits mit keinem ihrer Teile die geringsten künstlichen Anstrengungen macht, um vom Beschauer beachtet zu werden. Es ist ein Bild, das nicht im mindesten gefallsüchtig ist, das nicht im geringsten kokettiert. Das ist ein negatives Gutes, das positive lernen wir erst kennen, wenn wir uns unserseits dieser keuschen Kunst nähern. Es erfordert Liebe des Sich-Versenkens, um die Liebe zu finden, die hier doch alles betreut, die bis in die kleinsten Einzelheiten diesem Stück Menschheit und diesem Stück Landschaft feinstfühlig nachgegangen ist, ohne doch jemals den Blick auf das Ganze zu verlieren. Leider ist in einem kleinen Teil der Auflage der Gesichtsausdruck in unsrer Reproduktion nicht ganz, wie er sollte, „herausgekommen", ein Fehler, den wir nicht ändern können, weil die mangelhaft gewordene Platte sich nicht ersetzen ließ.

Leibls berühmtes Bild „In der Kirche" zeigt, wie nahe Haider diesem großen Meister verwandt ist, genauer gesagt: diesem großen Meister in einer bestimmten Zeit seines Schaffens. Denn nur den Leibl einer Periode kennzeichnet unser Gemälde; den „andern" Leibl, den an Velasquez



Digitized by Google

erinnernden des breiten Vortrags, kennzeichnet es nicht. Unser Zweiplattendruck kann auch leider die Farbe nicht andeuten, denn das Original selber konnte uns für diese Reproduktion nicht ausgeliefert werden. Die überaus „minutiöse" Malerei ahnen die Beschauer aber auch vor ihr, und sie fühlen, daß auch hier durchaus nicht von photographischer Nachstrichelei die Rede sein könnte, daß auch hier die Liebe jedem kleinen Stück Beiwerk seinen wesentlichen Platz im Ganzen gibt. Sie ist es, die der Studie die Weihe des vollendeten Kunstwerks verleiht, sie auch, die überall das „Häßliche" in „höherer Ordnungen Sinn" auflöst, indem sie durch die harten Gesichter und abgemühten Hände jenes Leben hindurchscheinen läßt, das adelt.

Das kleine Bild von Fritz von Uhde zeigt uns keinen Engel, zeigt uns ein Kind, das zu einem Engel Modell steht. Gerade das macht es noch interessanter, als es als Malerei an sich ist. Welcher Weg auch für einen naturalistischen Maler noch vom Modell-Kinde zu einem Engel-Kinde! Und doch wieder: wie reizvoll ist dieses Modell als Modell, das den Künstler hier von seiner einem Engel-Bilde gewidmeten Hauptarbeit zu der Nebenarbeit dieses Menschen-Bildchens abzog! Dadurch, daß das Modellstehen als solches zur „Handlung" des Bildes gemacht worden ist, wird gerade das Steife und Ungeschickte zu einer Gabe der Charakteristik, das ein grober Nachteil wäre, wenn das Kind als Engel gelten sollte. Denn dann würde es ja einen Bruch bedeuten; Engel sind nicht unbeholfen, aber kleine Mädel sind es zuweilen.

Die übrigen Bilder unsres heutigen Heftes sind Illustrationen zu Schultze-Naumburgs Aufsatz „Biedermeierstil?".

Unsere Notenbeilage bringt eine Probe aus Hauseggers „Liedern der Liebe", worüber man unsern heutigen Rundschauartikel zu Rate ziehen möge. Um die übrigbleibende freie Seite auszunutzen, geben wir die Melodie eines Abendliedes von Adam Krieger (1634 bis 1666) aus Driesen, einem der ältesten deutschen Liederkomponisten, nach Friedländers Werk über das deutsche Lied. Die Weise zeigt bei aller Einfachheit, wie das Element der Stimmung schon im 17. Jahrhundert zur Geltung kommt. Es könnte einem geschichtlichen Konzertprogramm auf das Thema „Der Abend in der deutschen Musik" als Eingangsnummer dienen.

Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: der Herausgeber. Mitleitende: Eugen Kalkschmidt, Dresden-Blasewitz; für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D. W. Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe u. Schriftleitung verantwortlich: Hugo Heller in Wien I.



Digitized by Google

WILHELM LEIBL

KW

Digitized by Google

Digitized by Google

FRITZ VON UHDE

KW

Digitized by Google

IVERSITY
OF

Digitized by Google

ABB. 1

ABB. 2

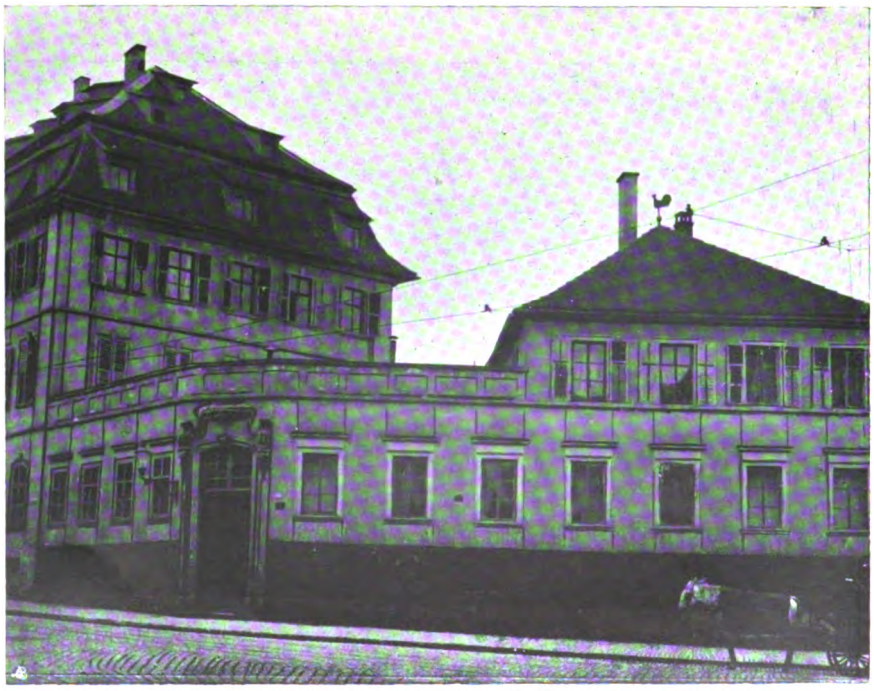
ZU DEM AUFSATZE VON
SCHULTZE-NAUMBURG
„BIEDERMEIERSTIL?“

KW

Digitized by Google

ABB. 3

ABB. 4



ZU DEM AUFSATZE VON
SCHULTZE-NAUMBURG
„BIEDERMEIERSTIL?“

Digitized by Google

ABB. 5

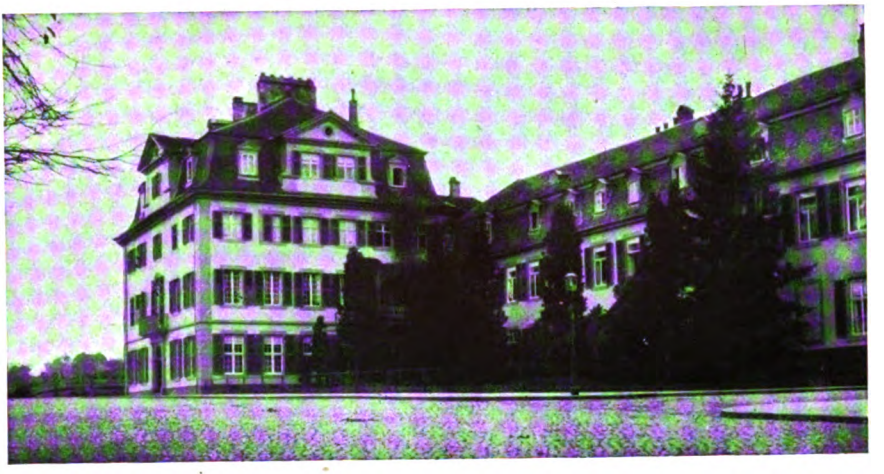


ABB. 6

KW

Digitized by Google

ABB. 7

Schultze-Naumburg — Einfamilienhaus

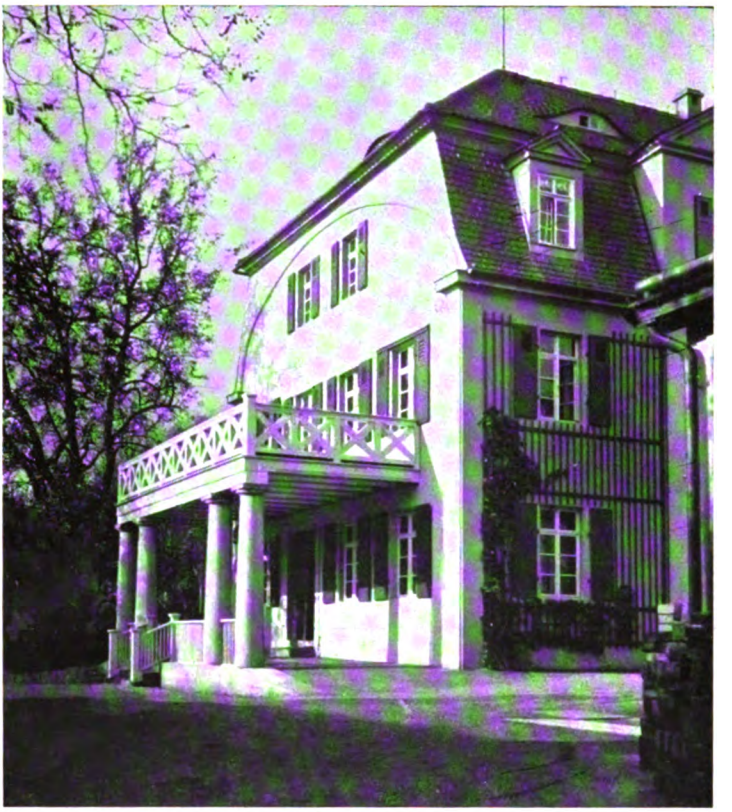
ABB. 8

Schultze Naumburg — Glasveranda an demselben Hause

## ZU DEM AUFSATZE VON SCHULTZE-NAUMBURG „BIEDERMEIERSTIL?“

Digitized by Google

ABB. 9



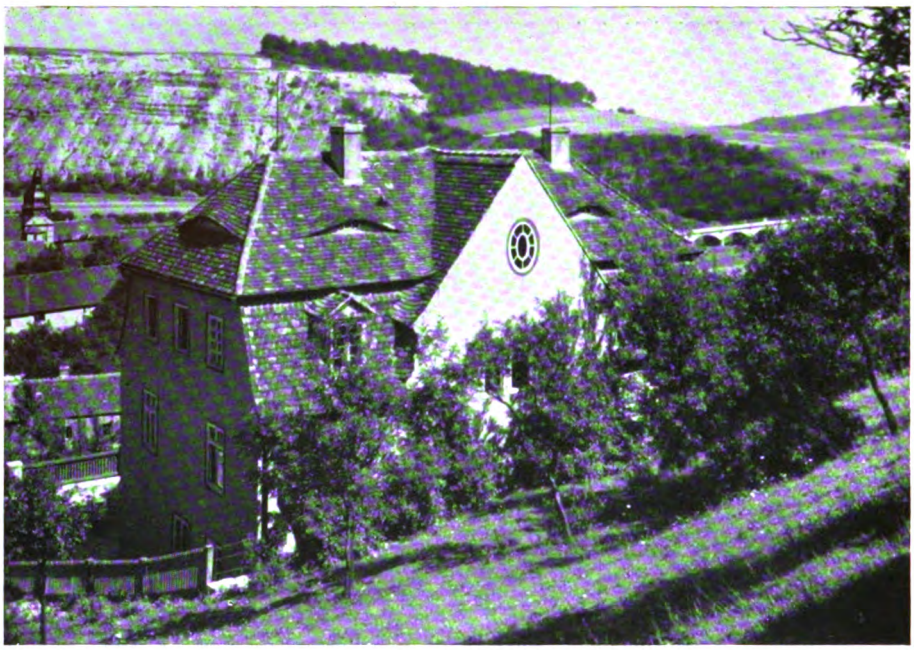
Schultze-Naumburg Einfamilienhaus

ABB. 10

**Schultze-Naumburg** Landhaus

KW
Digitized by Google

ABB. 11



Schultze-Naumburg — Ländliches Wohnhaus

ABB. 12

Schultze-Naumburg — Werkstättengebäude

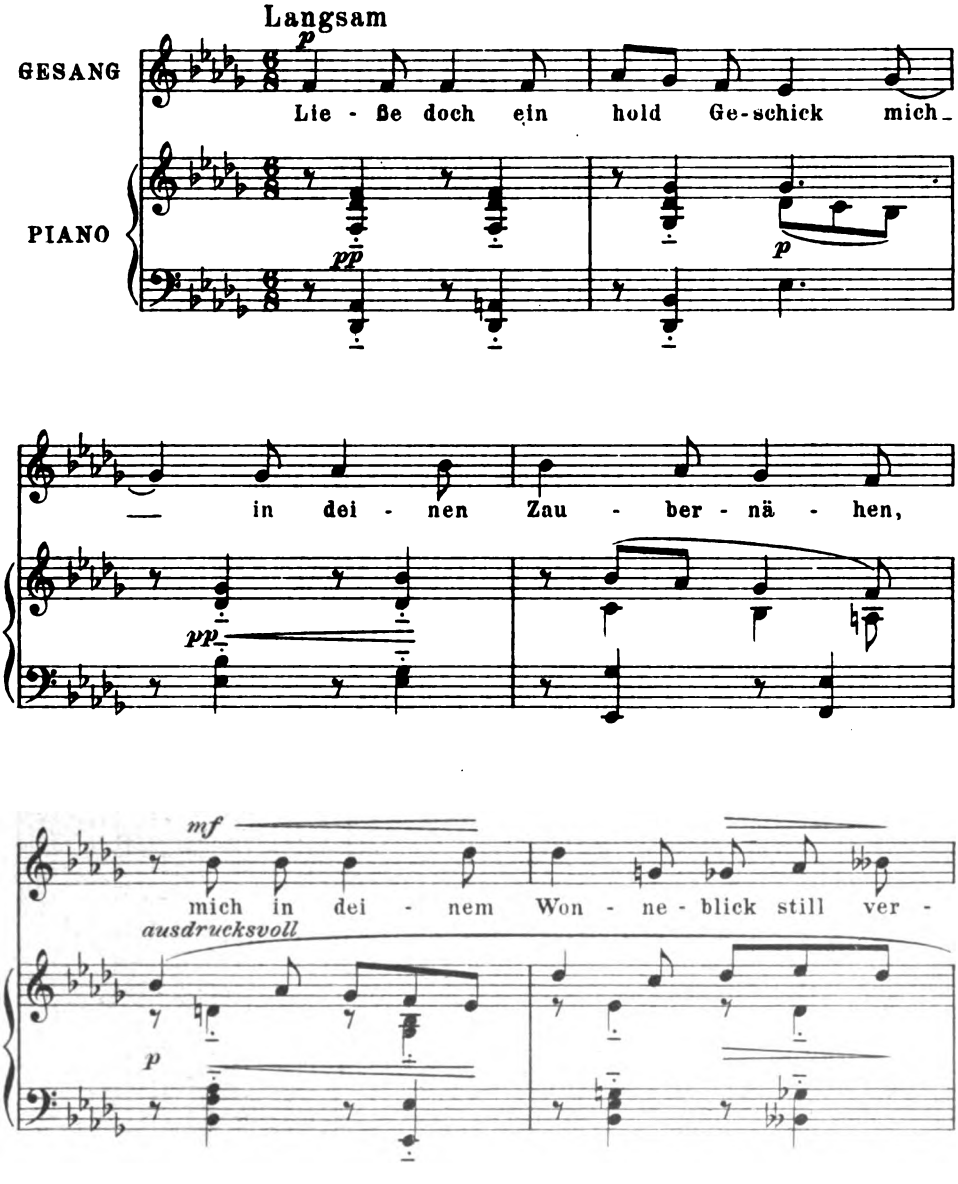
ZU DEM AUFSATZE VON
SCHULTZE-NAUMBURG
„BIEDERMEIERSTIL?"

KW

Digitized by Google

# SIEGMUND VON HAUSEGGER

**Nikolaus Lenau:**
**STUMME LIEBE** *)




*) Mit besonderer Genehmigung des Verlages Rob. Forberg in Leipzig

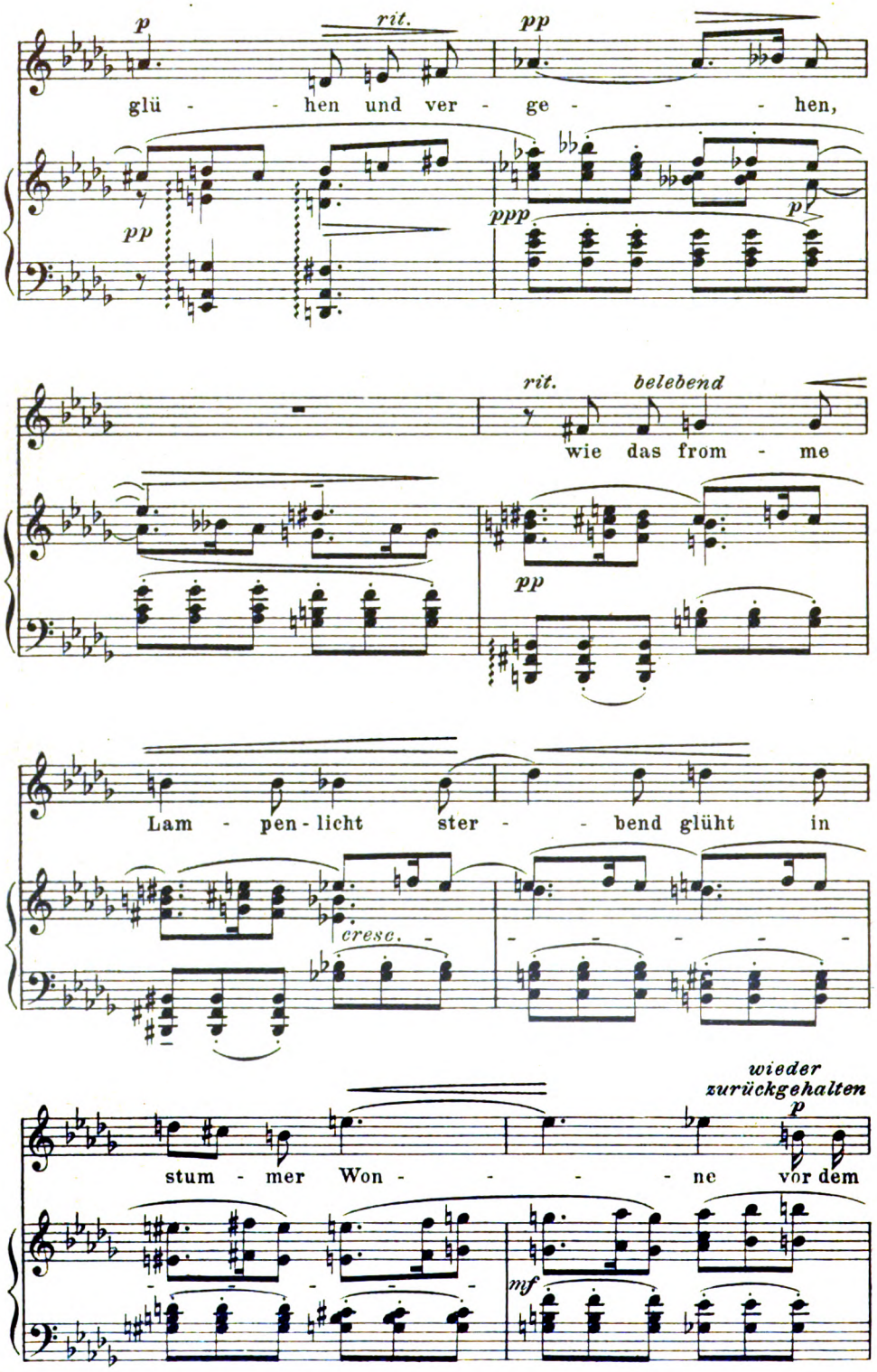
Verlag von GEORG D.W. CALLWEY, München

Alle Rechte vorbehalten



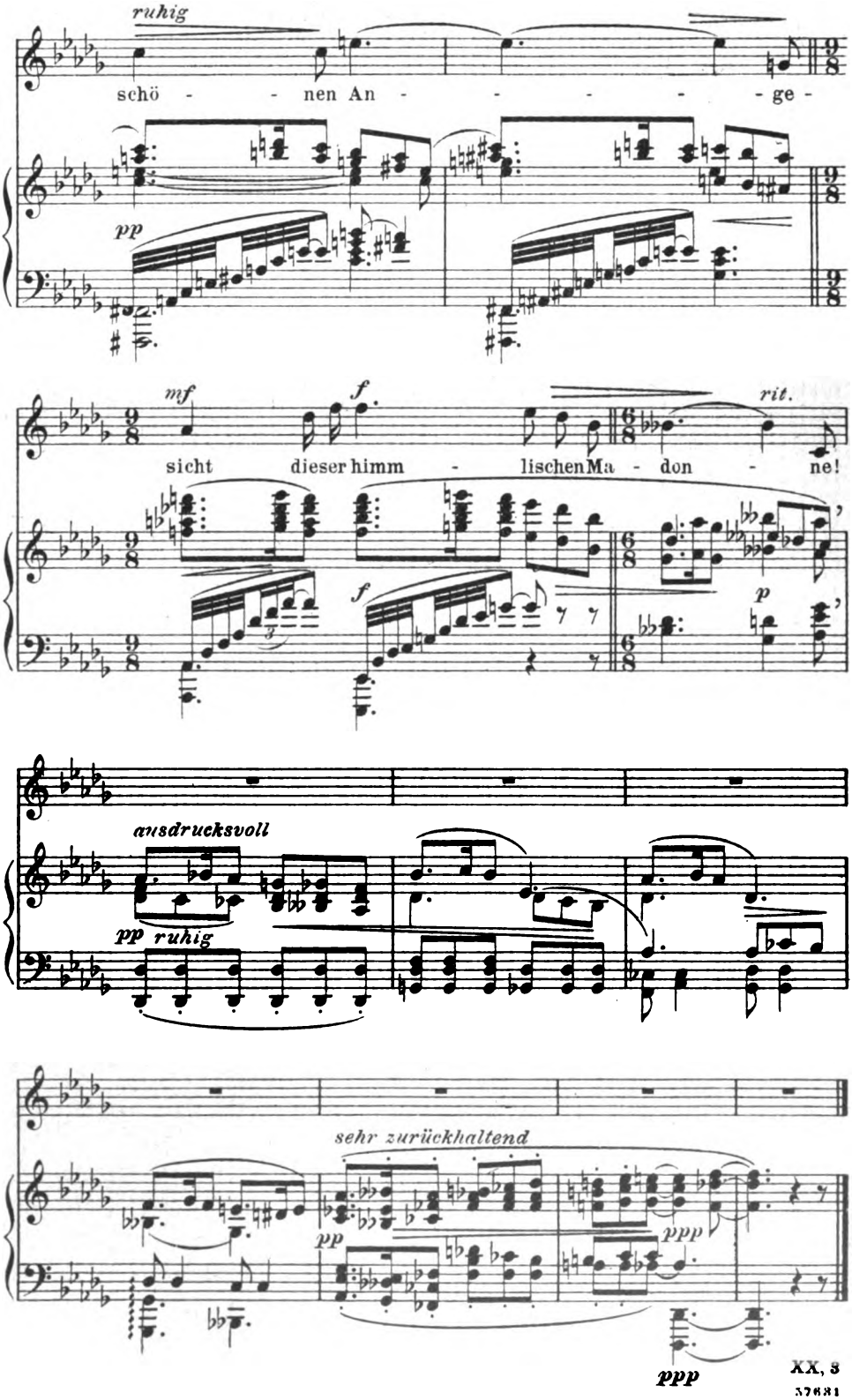
57681

Digitized by Google






Digitized by Google

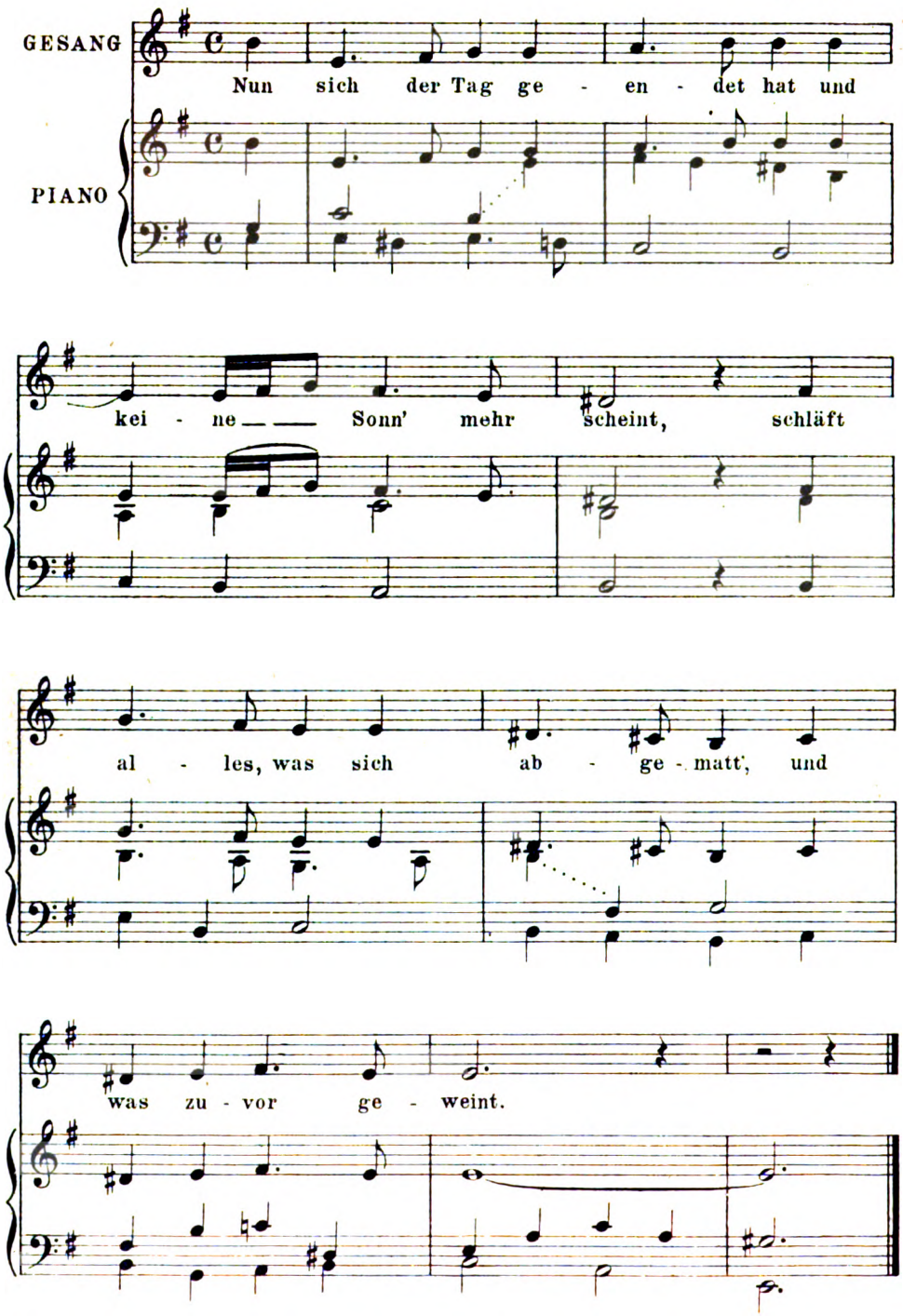





Digitized by Google

# ADAM KRIEGER

## ABENDLIED
(1667)

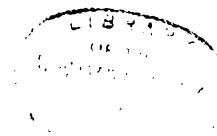





57765

Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Zweites Novemberheft 1905

19ter Jahrgang Heft 4

# Der Deutsche und seine Kunst

Vorbemerkung. Ueber die Fragen, von denen im Folgenden gesprochen wird, sind die Meinungen der Gebildeten heute noch vielfach ganz ungeklärt. Und doch wäre eine Klärung so wünschenswert. Wer aber die Meinung des einen liest, liest selten die Meinung des andern, denn in „seinem" Blatte spricht eben nur der eine. Sollte nicht eine Aussprache von Männern, deren Gedanken zu verschiedenen Ergebnissen kommen, an ein und derselben Stelle fruchtbarer sein? Um den Versuch zu machen, lud ich Karl Scheffler zu einer Unterhaltung im Kunstwart ein, und er hatte die Güte, den Vorschlag anzunehmen. Dem folgenden Aufsatze wird also eine Antwort folgen, wir „identifizieren" uns nicht in allem mit ihm. A

I

Nicht nur Individuen schaffen sich Lebenslügen. Auch Völker, die nicht Herren ihres Schicksals sind und unbewußt von undisziplinierten Kräften des Lebens vorwärts geschoben werden, können vor sich selbst nur bestehen, wenn sie ihre Unkraft für einen Willensakt ausgeben und ihre Not als Tugend erscheinen lassen. Nie wird ein Volk zugeben, daß es edle Kräfte mißbraucht und Konsequenzen verkennt; es müßte sich denn entweder selbst verneinen, was unmöglich ist, oder den Entschluß der Umkehr fassen. Vermag der einzelne sich unter besonders günstigen Umständen zu einer solchen Revision aufzuraffen, genügt bei ihm ein in der Selbsterkenntnis gewonnener Entschluß, so ist diese Reinigung doch undenkbar für ein ganzes Volk. Eine Gemeinschaft gibt niemals einen Irrtum zu. Werden die Fehler von folgenden Generationen verbessert, so nennt man das Entwicklung. Die Majorität hat stets den Schein des Rechtes, weil sie jeden Widerspruch erdrücken kann. Wenn sie ein von der Schwäche geborenes Ideal einsetzt, gilt dieser Götze, einer Gegenwart wenigstens, ebensoviel wie zu anderen Zeiten ein lebendiger Gott. Und es ist charakteristisch, daß, wenn die Schwäche so zum Ideal herausgeputzt wird, viel und gern und mit dem Pathos derer, die ängstlich sind, daß man ihnen nicht glauben könnte, von Ethik und Moral gesprochen wird. Sei es, indem wesenlose sittliche Forderungen erhoben oder indem die als feindlich empfundenen Werte wütend verneint werden. Wie dabei auch Lehre und Leben, Theorie und Praxis auseinanderklaffen: immer gelingt es doch dem Erhaltungstrieb, über die Widersprüche mit vollgültigen Phrasen hinwegzukommen und die innere Charakterlosigkeit ins Licht einer höheren Logik zu rücken. Niemand ist schlauer, erfinderischer und skrupelloser in der Wahl



Digitized by Google

der Mittel, niemand weiß sich egoistischer alle Dinge zum besten zu lenken als der, dem die Lebenslüge notwendig ist, als das Volk, das ein ihm von der Zeit auferlegtes Schicksal nicht zu tragen vermag. Die Schwäche erzeugt dann, wie immer, die Feigheit und aus der Feigheit geht die Lüge hervor. Wenn große Teile des Volkes fühlen, daß sie den Wirklichkeiten gegenüber machtlos sind, und in dem Maße wie sie es fühlen, verachten sie die Wirklichkeiten und setzen ihnen eine Idealidee entgegen, die dem erkrankten, hysterischen Selbstbewußtsein eine Gloriole ums Haupt täuscht. Die lebendigen Empfindungen stumpfen sich ab und an Stelle des natürlichen Gefühls für groß und klein, sittlich und unsittlich, gut und böse, nützlich und schädlich tritt eine künstliche Empfindelei, die das Ideale säuberlich vom sich immer mehr materialisierenden Leben des Tages zu trennen weiß. Nie werden größere Worte gebraucht als in solchen Zeiten, von niemand wird soviel von den höchsten Gütern der Menschheit gesprochen als von denen, die das Wesen dieser Güter nicht viel besser kennen, als das Kind die Welt versteht. Die wahre Kraft redet nicht vom Ideal als von einem Sonntagskleid, weil das Ideale ein Teil ihrer Natur, ein Fundament ihres Wesens ist; ja, sie redet überhaupt nicht davon.

Die Kunst ist das Gebiet, wo die Lebenslügen am liebsten säen und ernten. Hier, wo die edelsten Pflanzungen des Menschengeistes gedeihen, wuchert auch am üppigsten das Unkraut. Mit der romantischen Lust des Knaben, der in der Willkür die Freiheit, in der Zügellosigkeit das Gesetz zu erblicken glaubt, schweift der Verzweifelnde, der aus den dürren Gebieten des Alltagslebens kommt, in einer ungesunden Wildnis der Begriffe umher. Denn in Fragen der Kunst ist eine Kontrolle nicht zu fürchten. Das Geschäft allein entscheidet über die Werte und es gibt keinen Richter, der der alten und ewig neuen Frage: was ist Wahrheit? ein Urteil sprechen und ihm Geltung verschaffen könnte. Keinen Richter als die stillwaltende Zeit; und diese kündet ihren Spruch erst, wenn die Beteiligten längst in den Gräbern modern. Wer sich vom Wesen der Dinge ein Bild geformt und das Urteil der Zukunft vorweg zu erkennen sucht, ist in eine Epoche allgemeiner Selbsttäuschung außerhalb der Gemeinschaft gestellt. Mit Gründen kann er nicht wirken, weil es für die Dinge, die in Frage stehen, für Gefühlswerte, keine Beweise gibt. Mit derselben Logik, derselben Ueberzeugungskraft, ja, mit denselben Sätzen fast läßt sich das Falsche wie das Richtige beweisen. Aussprüche allgemeiner Natur können von beiden Parteien immer zugleich in Anspruch genommen werden. Man spricht mit jemanden über die Ziele und Gesetze der Kunst und versteht sich vollkommen; in dem Augenblick erst, wo der andere mit einem bestimmten Werk, einem Namen exemplifizieren will, zeigt es sich, daß man weit voneinander entfernt war und nie zusammenkommen wird. Denn es divergieren jene Gefühle und Empfindungen, wofür es weder Worte noch ausreichende Gedanken gibt; es ist als ob zwei Menschen verschiedener Nationalität miteinander philosophische Gespräche führen, eine ganz verschiedenartige Terminologie anwenden und aneinander vorbeireden. Und sehr oft scheint auf Seiten dessen, der sich irrt,



Digitized by Google

die Ueberlegenheit zu sein. Denn jede Unklarheit vermag sich in stolze Wortgewänder zu hüllen, jede Halbheit kann sich mit dem Pomp der höchsten Forderungen drapieren; und mit großer, einschüchternder sittlicher Geste kann der Unreife die Menge dupieren und ernsthafte Männer unruhig machen, daß sie sich fragen, ob sie auch auf rechtem Wege seien. Bis der phrasierende Redner bei einer Wendung plötzlich erkennen läßt, daß sein breites Ideal nur eine Gebärde ist. Eine Gebärde, die wirkt, solange die Gemeinde daran glaubt, die aber, in so gutem Glauben sie auch hervorgebracht sein mag, doppelt gefährlich ist, weil beflügelter Eifer und blinde Begeisterung ihr einen gewissen Schwung verleihen. In der Kunst ist der gute Glaube aber nur eine selbstverständliche Voraussetzung; ohne Erkenntniskraft ist er ein Nichts.

Die Kunst darf nicht zum Werkzeug für irgendwelche Gemütsbedürfnisse ängstlicher, traumsüchtiger Seelen gemacht werden, denn sie ist eine Kraft, von einer Notwendigkeit bestimmt, die sich um die kleinen Nöte der Menschen nicht kümmert. Sie erzieht; aber sie ist nicht ein pädagogisches Mittel in den Händen kurzsichtiger Ideologen; sie muß nicht nach dem Willen Bedürftiger, sondern sie will, nach Lebensgesetzen, die dem weichlichen Schwärmer am letzten offenbar werden; sie läßt ihre Absicht nicht als Wappen vor sich hertragen, sondern verbirgt sie wie die Natur. Ihre Wurzeln reichen in Tiefen, wohin das Senkblei des Bewußtseins nicht reicht, und ihre Notwendigkeiten sind höherer Art, als daß sie mit einem epigonischen Ideal bezeichnet werden könnten. Epigonisch aber muß jedes Ideal sein, das genau formuliert werden kann, weil die Formel unmöglich früher da sein kann als das lebendige Ideal selbst.

Es ist ein sehr ernster Entschluß, wenn man großen Teilen seines Volkes sagt, sie seien gegen sich selbst in Fragen der Kunst unwahrhaftig. Man muß sich selbst sehr eindringlich und rücksichtslos analysiert haben, bevor von links und rechts die Fragen laut werden, wo man sein Mandat herleite. Leichtsinn wird auf diesem Punkt zum Frevel. Am besten vermag das Bewußtsein zu beruhigen, daß man selbst durch alle Probleme erlebend hindurchgegangen und im Verlauf einer persönlichen Entwicklung, die für einen Fortschritt zu halten man seinen guten Grund hat, darüber hinaus gelangt ist. Wer vor den Idealen, die heute als Dogmen verkündet werden, schon gekniet hat, als man deswegen noch ebenso gescholten wurde, wie man heute der Abtrünnigkeit wegen getadelt wird, darf vielleicht auf einige Einsicht Anspruch erheben. Und der Abtrünnigkeit, die von den Unentwegten immer als Schmach empfunden wird, braucht man sich nicht zu schämen. Denn der Irrtum war für einen jungen Deutschen in unserer Zeit nicht zu umgehen; ja, man wünscht ihn nicht einmal fort, denn er war wunderschön. Dieses empfundene Glück darf aber nicht dazu verleiten, die Augen vor der Mehrheit zu schließen. In Dingen der Erkenntnis ist es Frevel, zu sagen: ein Wahn, der mich beglückt, ist eine Wahrheit wert, die mich zu Boden drückt. Nicht zu umgehen war der Irrtum, weil der Einzelne abhängig ist vom Milieu seiner Zeit. Was sollte der Jüngling mit der ihm eingeborenen Sehnsucht und romantischen Laten-



Digitized by Google

luſt, unbelehrt von beſſerer Einſicht, in einer Epoche epigoniſcher Unſelbſtändigkeit anderes tun als epigoniſch ſchwärmen! Das Geſchlecht, das heute in die Periode der Reife tritt, iſt nicht in geſunder Kargheit des geiſtigen Erlebniſſes aufgewachſen, ſondern im unumſchränkten Genuß einer Kunſt, die in wenigen Jahrzehnten, befruchtend wie ein warmer Mairegen, auf das verdorrte Geiſtesleben unſerer Nation niedergegangen war. Es war faſt unmöglich, nicht überſpanntem Genuß zu verfallen. Zeugende Kraft hat ein Ideal aber nur, wenn es in ſchweren Kämpfen erobert worden iſt. Uns wurde jedoch ein goldenſtrahlendes Ideal fertig dargeboten. Von ihm wurden alle unſere perſönlichen Jugendkräfte aufgeſogen. Mit dem Gewaffen des Genies vergnügten wir uns ſchon als Kinder; ins Knabenſpiel bereits fielen rätſelvolle ſchöne Gedanken unſerer Dichter ſchwer und betäubend hinein; der Jüngling fand alle Inſtinkte, bevor er ſich ihrer nur bewußt geworden war, im Poetenwerk als klaren Gedanken wieder, ihm erſchloß ſich die Welt nicht langſam in Erfahrungen, nicht in der Reibung von Perſönlichkeit und Allgemeinheit, ſondern ſie trat ihm im Spiegelbild der Poeſie vollendet entgegen, bevor er ſich ſelbſt nur begriffen hatte. Dies Unreife wurde in der Glut einer überwuchtigen Begeiſterung gereift, wie die Frucht im Treibhaus und man ſtand ſcheinbar fertig und harmoniſch gebildet da, ehe man eine einzige Probe der Selbſtändigkeit abgelegt hatte. Es war ein Rauſch, deſſen Schönheit nie zu vergeſſen ſein wird; aber er konnte nicht dauern. Die Ernüchterung mußte kommen, als nun die Welt mit langſamer Stetigkeit Stück für Stück unſeres Weſens forderte. Die goldenen Früchte der Schönheit und Weisheit fielen uns aus den Händen, als die Arbeit mit ihrem harten Geheiß zu uns trat. So glücklich das hohe Ideal gemacht hatte, ſo unglücklich machte es in der Folge. Denn es hatte uns das höchſte Maß in allen Dingen fordern gelehrt; und Jünglinge können unter erſchwerten Umſtänden nicht in wenigen Jahren leiſten, was Größere nur in einem Leben endloſer innerer und äußerer Kämpfe vollbringen konnten. Der Widerſtreit von idealer Forderung und Wirklichkeit, von Heroenromantik und Gegenwartselend hat das junge Geſchlecht damals in jene rationaliſtiſch materialiſtiſchen Uebertreibungen, in jene Naturalismen der Kunſt gelenkt, die das letzte Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts charakteriſieren. Man wandte ſich in jäher Enttäuſchung von den großen Führern ab, weil ihr Ideal ſcheinbar nutzlos war, man ſchmähte ſie wohl gar; aber doch nur aus verſetzter Idealität.

Es war nicht leicht, die rechte, die lebendige Tradition herzuſtellen. Der Irrtum mußte überwunden werden, wir könnten jemals auf einem andern Wege zu einem vollwichtigen Ideal kommen als auf dem derſelben Lebens- und Leidenserfahrung, den auch unſere Helden gegangen ſind. Dann müßten die reaktionären Leidenſchaften gebändigt und ein dauerhafter Ausgleich zwiſchen der ewigen Idee und den wechſelnden Erſcheinungen unſerer modernen Welt gefunden werden. Zu wahrhaften Lehrern und Führern ſind die Klaſſiker uns erſt geworden, als wir nicht mehr von ihrer Größe hypnotiſiert waren. Denn nun erſt wirkten ſie, anſtatt des Traumes, das Leben-



Digitized by Google

dige. Das Gesetz und den Adel aller Gesetzmäßigkeit, die Art, wie man dauernde Grundlagen bereitet, zeigte uns Goethe; die Freiheit in der Notwendigkeit und die Verklärung des Willens zum Notwendigen wies Schiller; die Genialität und Tiefe der freiwilligen Beschränkung hat Kant offenbart; und Beethoven deutete mit göttlichem Nachdruck auf die ewigen, Allen gemeinsamen Gefühlswerte in jeder Empfindung des Tages hin. Wie Lehren wirken, dies hängt stets mehr vom Empfangenden ab als vom Schenkenden. In dem Maße, wie man das eigene Leben fühlt und erfaßt, empfindet man auch das fremde, größere Leben. Die Klassiker dürfen nicht für uns gelebt haben wie Christus für die Scheinchristen, die auf Rechnung ihres Erlösers sündigen; auch hier heißt es: hilf dir selbst, so hilft dir Gott. Lege in dein Leben aus eigener Kraft das Ideale und du wirst auch das der Vorbilder erst ganz besitzen. Wir dürfen nicht, Kindern gleich, nach fertigen Idealen zum Spielen greifen, dürfen fremde Resultate nicht unbesehen hernehmen und kämen sie von solchen Königen; wir müssen vielmehr das ganze Leben erfahren und tun, was jene Großen tun würden, wenn sie an unserer Stelle wären. Auf diesem Punkte zeigt es sich, wer es verdient, ein Kind seiner Zeit zu heißen. Das große Beispiel soll uns die Bürde nicht erleichtern, sondern uns im Gegenteil die Aufgabe immer wieder erschweren.

Wenn man erfahren hat, wie eine leicht angeflogene Idealität Werke produziert, die nach was Rechtem aussehen und nur durch anderer Gnade bestehen können, wenn man sieht, wie leicht die höchste Sittlichkeit zur Phrase wird, wenn nicht unablässig die Trägheit der menschlichen Natur bekämpft wird und wenn man selbst genügend Phrasen gemacht hat, um die Psychologie der Phrasen zu kennen, die heute von allen Seiten niederprasseln, so hat man ein Recht, zu sprechen, wie es hier geschieht. Es handelt sich um anderes als um einen patriotischen Rauschzustand. Eine Kulturschädigung ist es, wenn — entgegen dem Leben und der Lehre unsrer Meister — Kunst und Leben getrennt oder beide gefälscht werden, um eine Pseudoeinheit zu erzielen. Wir stehen vor Aufgaben, die das ganze lebendige Bewußtsein fordern, die uns über den Kopf wachsen, wenn wir traumselig von einer Sonntagnachmittagskunst, von Feierabendidealen schwärmen. Allgegenwart des Ideals brauchen wir und den ungebrochenen Willen zur Wirklichkeit.

Den schwierigeren Weg, der allein stetige Erneuerung verbürgt: das Ererbte zu erwerben, um es wahrhaft zu besitzen, ist die Mehrzahl der Deutschen, die für das geistige Leben Bedeutung haben, nicht gegangen. Man wechselt vielmehr das große Geld der geistigen Führer in Laufmünze um; es sind eine unendliche Menge von Idealformeln angehäuft worden. Damit wirtschaften die Künstler und ihr Publikum und meinen, der Umstand, daß sie sich überhaupt dem „Poetischen" zugänglich zeigten, sei schon Verdienst. Durch alle Lande verbreitet sich der Irrtum, die Romantik der Gefühle wäre an sich schon Kunst, Ideal und Kultur zugleich. Dieser Selbsttrug setzt sich fest, wird zu einem Pharisäerglauben und erzeugt die schlimmste Unduldsamkeit. Denn die Idealität stärkt das Bewußtsein



Digitized by Google

mit moralischer Ueberlegenheit, sodaß man immer im Namen des Höchsten und Heiligsten glaubt sprechen zu dürfen. Selbst ehrlichen, einsichtsvollen Menschen wird es nicht klar, daß dieses Ideal nur ein Klischee ist, das umso flacher und gestaltloser wird, je mehr daran herumretouchiert wird. Auch die Ideale unserer Klassiker sind durch die große Mühle der Zeit gegangen und im übelsten Sinn literarisch geworden. Vor allem aber auf dem Gebiete der Malerei.

Wer das Wesen jenes Teils unserer Malerei betrachtet, der heute das höchste Ansehen genießt, muß betroffen sein über die Verwilderung der Begriffe. Dagegen zu polemisieren ist aber sehr schwer, weil man mit der Gutgläubigkeit zu rechnen hat, die im Gefühl ihrer sittlichen Ueberlegenheit von vorherein unnahbar scheint. Wenn man sich über allgemeine Grundsätze einigt, und das hält nicht schwer, ist die Verständigung im besonderen doch unmöglich. Dieses Besondere ist in der Kunst aber das Wesentliche. Hanslik konnte im Kampf gegen Wagner allgemeine Anmerkungen über das Wesen der Musik machen, die ein Verteidiger des Meisters ebenso hätte aussprechen und für sich in Anspruch nehmen können. Die künstlerische Tat hat eben ihre eigene Logik. Der ästhetische Grundsatz wird erst Kunst durch seine Anwendung; und der heiligste Wille zum „Guten, Schönen und Wahren" ist der Kunst gegenüber machtlos, wenn die Sinne schlecht entwickelt sind. Ueber Begriffe kann man sich schließlich verständigen; aber wo es sich um Anschauungswerte handelt, versagt die Logik begrifflicher Spekulation und es tritt jene Kraft der Seele allein in ihre Rechte, die, mehr als jeder Begriff, eine „Weltanschauung" bildet. Darüber zu sprechen ist schwierig, und mit einer gewissen Hoffnungslosigkeit unterzieht man sich der Aufgabe, etwas Undefinierbares gegen eine ethisch-spekulative Definition der Kunst zu verteidigen. Man hört schon im Geiste, wie es zurückfliegt; der deutsche Mann ruft mit dem Brustton der Ueberlegenheit: Tempelschänder! Karl Scheffler-Friedenau

(Fortsetzung folgt)

## Vom Kulturwert der deutschen Schule

### Randbemerkungen zu dem Buche von Bonus*

Literatur- und Kulturhistoriker mögen darüber Auskunft geben, ob die Deutschen schon von alters so eine besondere Vorliebe für Superlative an den Tag gelegt haben. Unleugbar ist, daß gegenwärtig wir im gesteigerten Ausdruck dessen, was wir zu sagen haben, kaum mehr noch weiter können, wenn nicht der Atem ausgehn soll. Zwar, erfahrene Hygieniker versichern, daß Bemühungen der Stimme um möglichst lauten Ton der Lunge immer nützlich sind; indessen

* Der Verfasser dieses Aufsatzes ist, wir möchten ausdrücklich darauf hinweisen, kein junger Stürmer und Dränger, sondern der greise Theolog und Dichter Heinrich Steinhausen. Eben das gibt ihm zu der Bedeutung der darin ausgesprochenen Gedanken noch die weitere Bedeutung eines sehr merkwürdigen Zeichens der Zeit. Was den Inhalt betrifft, so berührt sich seine Tendenz auf das Nächste mit der aller unserer Bestrebungen,



Digitized by Google

was zuviel ist, das bleibt zuviel, und endlich schnappt das dauerhafteste Sprachorgan über. Ja, auch davon abgesehen: selbst des höchstgespannten Grundtons wird das Publikum bald gewohnt, und am Ende fragt es gar einem Stentor gegenüber: was hat er gesagt?

Dahin aber ist es wenigstens mit dem heutigen Zeitungspublikum und mit allen denen gekommen, die sich als Lernwillige um die ihnen in unsern Tagen so reichlich gebotene Bildungszufuhr sammeln. Das stärkste Donnerrollen nationaler und politischer Drohungen, alle Feierlichkeit moralischer Beschwörung, entzückte Freudenversicherungen und dumpfe Klagegesänge richten da auch dem Aufnahmefähigen gegenüber wenig mehr aus; gerade wie in der Schule selbst die liebsten Schüler endlich die Scheltworte des immer zürnenden Lehrers mit eben derselben Gleichgültigkeit anhören, wie die noch so lobenden des immer zufriedenen. Ohr und Gemütsempfänglichkeit werden abgestumpft durch die Gewohnheit, und die gewähltesten Kraftworte verlieren ihren Stachel wie ihren Honig.

So geht es — eine sehr triviale Wahrheit — überall, im Leben wie in der Schule.

Aber auch mit der Schule? Mit unsrer deutschen Staatsschule, wie sie mit allen ihren immer reicher entwickelten Bildungen, vom Gymnasium bis zur Halbtagsvolksschule samt allen Unterarten sich vor uns ausbreitet?

Sonderbar, sehr sonderbar! Einmal, gibt es irgend eine Einrichtung in deutschen Landen, zu deren Ruhme die Superlative des Lobes bis zur Erschöpfung gehäuft werden — seit Jahrzehnten mit steigendem Eifer — so ist's unser Schulwesen. Und kein Leitartikel, keine Abhandlung wird über die Schule geschrieben, die hohe oder niedre, keine Rede im Parlamente oder in irgend einer andern Versammlung über diese Errungenschaft unsrer Kultur gehalten, ohne daß Verherrlichungen unsrer Staatsschule laut werden. Sie ist der Hort, der Rückhalt unsrer Kulturgüter, das Kleinod unsres Nationalbesitztumes, unser Stolz, und ihre Lehrer sind die Bildner des Volks, denn unsere Staatsschule ist die eigentliche Kulturträgerin: wer sie hat, der hat oder gewinnt die Macht im Volke. Unsre Schule ist auch die Hüterin unsrer höchsten idealen Güter: Vaterlandsliebe, Königstreue, Bürgertugend, Moralität, Religion, Humanität, Befreiung von finstrem Aberglauben und verfolgungssüchtigem Fanatismus. So hören wir von dem, was sie kann, was sie leistet und noch leisten wird, wie jahraus jahrein große und kleine Glocken, mit gellenden oder mit dröhnenden Klängen läuten, auch Kirchenglocken sind dabei.

Dies wäre nun noch nicht das Seltsame, das ich meine. Denn

---

im Einzelnen denken wir da und dort nicht ganz so, wie der verehrte Verfasser. Selbstverständlich ist das große Thema mit diesem Aufsatz auch für unsre Blätter nicht etwa erschöpft. Welche Frage könnte auch für uns wichtiger sein! Nur, daß wir bei ihrer Behandlung uns in noch besonderem Maße als Laien fühlen müssen: wir haben für diese Probleme auch unsre Leser nach Möglichkeit zu interessieren, nicht aber fällt ihre ausführliche, ihre — was man so nennt: „erledigende" Behandlung in unser Arbeitsgebiet. A



Digitized by Google

wie täte es dem Einzelnen, der Gemeinschaft, der Gesamtheit nicht wohl, von etwas immer wieder zu hören, auf das man sich viel, sehr viel zugute tun kann. Und warum soll das nicht die jetzige Staatsschule, als die ureigenste Schöpfung moderner Einsicht und der mit Macht ausgerüsteten Bildung sein?

Aber das Sonderbare ist, daß in diesem Falle die Superlative der Wertschätzung und des Ruhmes dem wohlgezogenen Nationaldeutschen keineswegs zum Ueberdruß oder verdächtig geworden sind, sondern allem Anschein nach die Wirkung noch immer ausüben, der zu dienen sie bestimmt sind. Ein Vorgang, der wirklich wundernehmen kann. Daß er geschieht, bleibt unbestreitbar.

Oder wächst nicht beständig noch, daß ich so sage: der Glaube an unsre Schule? Die Hoffnung auf große Dinge, die wir noch mit ihr ausrichten werden und, damit verbunden, die Betriebsamkeit, ihr immer neue und wichtige Aufgaben zuzuweisen? Ja, von der hervorragenden Bedeutung des Staatsschulwesens, wie wir es gewonnen haben, ist man allerwärts so fest überzeugt, daß Schulfragen zu den höchstpolitischen gehören und die herrschenden Parteien in ihrem Eifer für die Schule sich überbieten. Und sicherlich, in einer Zeit, in der zur Einführung etwa eines Abc-Buchs oder der Bestimmung des Linienabstandes jedes Schreibheftes der Staatsminister mitzuwirken hat, muß jeder wohl denkende Untertan eine tiefe Verehrung vor allem so nachdrücklich regierten Schulwesen im Gefühl haben, gesetzt auch, der Verstand dieses Gefühls bliebe noch aus.

Aber dann helfen eben die Superlative mit ihrem unaufhörlichen Glockenschallen nach.

Als Arthur Bonus sein Buch „Vom Kulturwert der deutschen Schule" verfaßte und herausgab*, hat er, so scheint mir, die noch ungebrochne Herrschaft dieser Superlative zu wenig bedacht. Er hat zu wenig bedacht, daß Einwendungen gegen unser herrschendes Schulwesen und was wir damit ausrichten und besonders nächstens ausrichten werden, heute noch einer Schwalbe vor Ostern gleichen, die nur zum Erfrieren im nächsten Nachtfrost ankommt, und Forderungen einer Reform unseres Schulwesens an Haupt und Gliedern so viel wirken, wie Eingaben an ein höchste Machtfülle genießendes Regiment mit dem Verlangen: es möge sich selbst absetzen.

Denn wirklich: Bonus hat gegen unsre Staatsschule, wie sie im Gymnasial- oder im Elementarunterricht ihr Wesen hat, viel einzuwenden; nicht wie man sonst wohl bei Besprechung dieser Dinge auf noch vorhandene Mängel hinweist und allerlei Wünsche anbringt; sondern er geht gegen unsre Schule als staatliche, also gesetzlich aufrecht erhaltene und durchgeführte Veranstaltung behufs bürgerlicher, sittlicher, religiöser Erziehung grundsätzlich vor, spricht ihr, wie sie ist, allen Kulturwert ab und mißt ihr die Schuld an vielen Hemmungen bei, die unter uns der Begründung und dem Wachstum wahrer Höherbildung des Lebens im Wege stehen.

Also ist es unmöglich, daß man auf ihn höre; und auf Zustimmung kann er ganz und gar nicht rechnen. Wenigstens nicht auf solche,

* Erschienen ist es bei Diederichs in Jena.



Digitized by Google

die laut sich kundgibt. Denn, hätte er mit seiner Einrede recht, hätte er nur einigermaßen recht, so müßten wir an einer der größten unsrer Kulturtaten irre werden, ja an einem Grundpfeiler, den wir mit so unendlicher Mühe und Sorgfalt und mit so gewaltig hohen Kosten gelegt haben, um unsre Kultur, besonders unsre Kulturhoffnungen, darauf zu bauen. Und gewiß, zu größerem Unwillen hat sich in Vor-Friederizianischen Zeiten der Wohlgesinnte nicht aufgerufen fühlen können beim Auftauchen einer grundstürzenden Ketzerei, als heutzutage der bildungsfrohe Deutsche, wenn ihm der Stolz auf seine Schule gekränkt werden soll. Denn, wenn je eine Orthodoxie mit Machtmitteln geherrscht hat, die auch die Seelen schreckten, so gebietet in unsern Tagen, nachdem der Kirchenglaube dahin ist, der „Schulglaube".

Dennoch, dennoch bin ich der Meinung: Bonus hat mit der Bekanntgebung seines Widerspruchs wider unser gesamtes Schulwesen nichts Unnützes unternommen, und hören sollten wir ihn alle, ohne daß wir darum nötig haben, auch *auf* ihn zu hören, solange uns nämlich um unsere anerzogene Schulbegeisterung bange ist.

Die Nützlichkeit aber der Bonusschen Schrift für alle besteht darin, daß sie wohl geeignet ist, ja diese Wirkung nicht verfehlen kann, *aufmerksam* zu machen. Tut uns das, Leser, in Beziehung auf unser Schulwesen nicht wirklich einmal not? Oder sind wir nicht, ausgesetzt dem beständigen Daherrauschen der superlativen Schulruhmestitel, nach und nach auffallend unaufmerksam geworden in Beziehung auf Vieles, was sich der Wahrnehmung weniger in Anspruch genommener Sinne sofort aufdrängt?

An Schulknaben und Schulmädchen wird ja freilich Unaufmerksamkeit hart bestraft; aber wenn wir erwägen, daß nichts Großes je in der Welt vollbracht ist, außer in großer Leidenschaft, und daß eben diese immer, solange ihre Flamme lodert, dem Geiste den freien Blick auf die Kehrseite ihres Rechtes trübt, so können wir getrost annehmen, daß wir auch die Höhe unsres jetzigen Staatsschulwesens nicht erstiegen hätten, ohne den nur auf *sie* gelenkten Blick, und daß uns dabei manches Wichtige um uns her entgangen sei, auf das nun aber Zeit ist, aufzumerken.

Und dazu kann uns Bonus wohl helfen, in beiden Fällen, ob wir sonst ihm zustimmen oder nicht. Ich meine: uns zur Vergleichung dessen, was der Schule nachgerühmt und zugetraut wird, mit dem einzuladen, was sie auf all den vielen ihr zugewiesenen Gebieten wirklich leistet. Genie ist aufgeschlossener Sinn für die Wirklichkeit. Ich glaube, diese Genialität wäre unsrer heutigen schulenden und geschulten Welt äußerst erstrebenswert. Und sie zu gewinnen, dazu braucht es ja so wenig Arbeit und Mühe.

Untertanengehorsam, Bürgertreue, Nationalsinn zum Wohl aller Stände zu lehren, dazu hält man die Schule besonders für berufen und mit heißerem Bemühen als jemals früher ist man beflissen, zur Einübung dieser Tugenden alle in der Schule sich bietenden Mittel zu benutzen: Schularbeit und Schulfeiern, Methode und Wahl im Geschichtsunterricht, Lese- und Lernstoff; aber nach allen Hoch und Hurra an Sedan- und andern Gedenktagen, zum mindesten



Digitized by Google

acht Schuljahre hindurch, rücken der Sozialdemokratie immer neue Anhänger zu, und die Partei, der man vornehmlich die Staats- und Volksschule als Bollwerk entgegenwirft, zählt bereits ihre Stimmen nach Millionen.

Eine Pflanzstätte für sittliche Gesinnung und Moralität, so hören wir, sei die Schule, und darum für alle Schichten der Nation ihre Zucht und ihre Wohltat unentbehrlich — aber zugleich mit der stets lauter werdenden Betonung dieses hohen Zieles mehren sich stetig die Klagen über die Zunahme gesetzloser Sinnesart, und die beunruhigend wachsende Kriminalität der Jugend trotz immer vermehrter Fürsorge des Staates redet eine deutliche Sprache.

Gerade jetzt wieder rauscht es in den Zeitungsblättern hin und her von den Verhandlungen über die Frage, ob die klassisch-humanistische Bildung unsren Gymnasien auch ferner die Grundlage bleiben soll für das Geistesleben der zur Führung des Volkes berufenen Stände, und mit großer Besorgnis wird auf die Gefahr hingewiesen, die bevorstehe, wenn unsre Gymnasiasten dieses Segens nicht mehr teilhaftig würden, dem unser Volk seine Stellung auf geistigem Gebiete zumeist verdanke. Wie viele aber unter den Studierten unserer Tage, außer den Philologen, ihre alten Klassiker, wenn die Nötigung dazu in der Schule aufgehört hat, noch lesen, um ihren Geist daran zu nähren, darnach darf man nicht fragen. Und mag man übrigens der überschäumenden Jugend den Genuß der Freiheit vom so lang aufgehaltenen Zwange gerne gönnen: die herkömmlichen Kommerse sofort nach bestandenem Abiturientenexamen mit ihren Bierzeitungen sind schwerlich genügende Beweise für die in Herz und Gemüt eingezogene Kalokagathie und auch der „beständig betrunkene Kouleurhund" ist es kaum, von dem neulich ein Physiologe sprach.

Aber nun gar die Religion! Wo wäre sie, wenn wir nicht für sie die Schule hätten und ihren Unterricht in der Schule! Darum gehören auch die Fragen, die den Betrieb des Religionsschulunterrichts angehn, zu denen, die das ganze Volk bewegen, wenn man den Kundgebungen der Zeitungen und der Vereine und den Verhandlungen der Parlamente trauen darf. Ja, der auf den bekannten deutschen Idealismus, sowie auch der auf die Bewachung und Stärkung des Kirchenglaubens haltende Politiker der Gegenwart sieht in der gesetzlich bestimmten Stellung der Schule zur Religion seine Hoffnung für die Zukunft der Nation, je nachdem, erfüllt oder zerstört. Und schon hat man wegen solcher Schulfragen das Staatsschiff bis zum Kiel ins Schwanken geraten sehn. Aber auch auf diesem Gebiete sind der Mißerfolg und das Unvermögen unsrer Schule längst den Wissenden offenkundig und die allseitig verhandelte Frage mit dem Suchen nach neuen Wegen „wie dem Volke die Religion zu erhalten sei", legt vor aller Augen, daß dem erschwachenden Glauben die Schule, wie sie ist, nicht aufhilft und nicht aufhelfen kann.

Viel wäre gewonnen, wenn Bonus' Schrift diese Einsicht weckte und so die Schulbegeisterung, die jetzt das Wort und die Macht hat, etwas dämpfte, man mag sich sonst auf seine Ausführung im



Digitized by Google

Einzelnen einlassen oder nicht. Freilich, solch Eingeständnis, wie es so oft mit Wahrheiten geht, ist herbe; da heißt es wohl: „Weh mir, wehe, daß ich sah, was ich sah, und sehe, was ich sehe." Aber ist einmal der erste Schritt getan, so folgen die andern nach, und hat man gelernt, die Schule nicht länger als Heilmittel für allerlei Landesschäden anzusehn, so kann sie dann in Anspruch genommen werden für die Aufgaben, die ihr wirklich zukommen, und viele jetzt vergeblich auf sie gewandten Mühen und Arbeiten zur Hebung des innern und äußern Lebens werden auf fruchttragendes Gebiet gelenkt.

Denn in der Tat: jetzt müßigt unsre, vom Staat zur „Kulturmacht" großgezogene Schule andere zur Erhaltung und Erhöhung der Volks- und Menschheitsgüter berufene Kreise allzusehr ab. Und das geringste Nachdenken genügt, um einzusehn, daß der Familie und Kirche die Schule nicht neben- oder gar übergeordnet werden kann, wie es so oft geschieht. Denn Hausstand und Gemeinschaft zur Religionsübung sind menschheitlicher Art; aber die öffentliche, die Staats- und Zwangsschule, verdankt geschichtlichen Einzelbedingungen, Zeitbedürfnissen, bestimmten gesetzgeberischen Handlungen ihr Dasein; sie hat, wie sie jetzt unter uns ausgebildet ist, früher nie existiert, als etwa in Platons geträumtem Staat — sie kann daher ebenso wieder zu einem bescheideneren Maße der Geltung und Macht zurückgebildet werden, wie sie ihr jetziges Wachstum gewonnen hat.

Es ist nicht dieses Orts, den Umständen und Ursachen nachzugehn, die den jetzigen Hochstand unsres Schulwesens zuwege gebracht haben, noch die Berechtigung der schweren Anklagen im einzelnen zu prüfen, die Bonus gegen unsre Schulherrschaft erhebt. Aber kein Nachdenkender wird seine Schrift lesen, ohne daß ihm neben den vielen Schulpolitik- und Lehrerbildungs-, Titel- und Rangfragen die Schülerfrage wichtig, ja diese hier allein wichtig erscheinen wird. Die Frage: was gibt, was nützt dem Schüler die Schule; abgesehn natürlich vom Berechtigungsschein, mit dem sie allein seine Brauchbarkeit vom Minister- bis zum Nachtwächterposten abstempelt. Also: wie erzieht unsre Schule, wie bildet sie Verstand, Gemüt und Willenskraft, wie lehrt sie nicht diesen oder jenen Wissensstoff zum Behalten oder Vergessen, sondern: wie lehrt sie das Lernen, das Lernen des Lebens — und im Leben das Lernen einer für den Einzelnen selbst und die Gemeinschaft heilvollen und beglückenden Betätigung?

Soldaten sind auf dem Marsche. Gesang will den Weg verkürzen, die Ausdauer beleben. Lieder werden laut, wie sie die Gewohnheit gibt, oder wie sie der Erinnerung kommen. Jetzt stimmt einer ein neues, vielleicht ein wirklich gutes, sich für die Stunde wohl schickendes, an. Aber sofort werden Stimmen laut: „Ach, ein Schullied!" Niemand will mitsingen und der Sänger wird zum Schweigen gebracht.

Ein kleines Beispiel zur Beantwortung einer großen Frage! Denn welche Wichtigkeit wird der Pflege des Gesangs in der Schule beigemessen, und welcher Mißerfolg fürs Leben auf allen Stufen! Es sind ja nicht bloß die Soldaten, die nicht singen wollen, was sie in der Schule gesungen haben und haben singen müssen.



Digitized by Google

Das ist's! Dieses Müssen, dies zum Lernen gezwungen sein, ohne daß dazu die Lust und das Verlangen darnach geweckt ist, und der aus diesem Mißverhältnisse zwischen Hunger und Ernährung sich ergebende Druck der Unfreudigkeit, der weit und breit über unserm Schulbetrieb lagert, hat seine Wirkungslosigkeit fürs Leben zur Folge. Ja, die vom Staat gelenkte Hand der Vorschriften, Instruktionen, Reglements über Stoff, Methode, Pensum, Disziplin usw. hat sich allzu schwer auf die Schule gelegt und, während seit 1870 des neuen Reichs Herrlichkeit immer aufs neue jedes Deutschen Brust freier und kräftiger zu atmen ermuntert, ja, seltsam zu sagen: seit dem großen Kriege ist unsre Jugend als Schuljugend unter das steife Lineal einer die Flügel freier Bewegung festbindenden, einer einschränkenden Zucht geraten, von der sich frühere Geschlechter nichts träumen ließen, die doch unter der Herrschaft des längst überwundenen Absolutismus lebten.

Aus dieser Unlust an der Schule und in ihr erklärt sich denn auch der Umstand, daß sie bisher eine Gegenwirkung gegen den vornehmlich im Kunstwart oft betonten Rückgang der Sinnigkeit, des Gefühls und der Empfänglichkeit für das wahrhaft Erquickliche in Kunst und Natur rings um uns her nicht zu zeitigen vermocht hat. Ja, es kann kein Zweifel daran obwalten, daß alle Bemühungen, durch die Schule den Kunstsinn als eine das Leben bereichernde und veredelnde Macht im Lande zu heben, solange nicht bloß nicht zum Ziele führen, sondern den üblen Stand der Sache verschlimmern müssen, als unsrer Jugend nicht die Freude als die Grundstimmung ihrer Schuljahre und die Freiheit des inneren Werdens wiedergewonnen wird, ohne die keine wirkliche Persönlichkeit entsteht. Denn wohl kann dem Verstande oder wenigstens dem Gedächtnis jedes beliebige Wissen aufgedrungen und angeeignet werden; aber, daß Herz und Gemüt gewonnen werde, dazu gehört Liebe, und worin anders kann auch Kunstsinn wurzeln, als in der Liebe zu dem, was ist und sein soll, und in der Freude am Daseienden, die aus liebender Betrachtung entspringt?

Darum bannet den Geist der Verdrossenheit, der Abneigung, des lästigen Zwanges aus der Schule, laßt, wie den Morgensonnenschein des Tages durch die Schulfenster, so auch den des Lebens hinein in die Herzen der Kinder, der Knaben und Jünglinge dringen. Legt echte Jugendlust zur Grundstimmung in euren Schulen und die Freude an ihrer Arbeit zur Grundkraft alles ihres Bemühns. So wird sich ohne Leitfaden, Lehrgang und Stundenplan die Erziehung zur Kunst einstellen, und ihr frei sich entfaltender Geist, der in jeder Menschenseele ursprünglich weset, wird ihr die Wunder an Himmel und Erde entsiegeln. Denn, Menschenkindern auf den Weg zur Freude verhelfen, die auf anderes ausgeht, als auf selbstsüchtige Weide der Sinne, heißt, sie in das Erbe der Segnungen aller Kunst einsetzen, die selbst ewig aus dieser reinen Freude quillt.

Doch, wohin bin ich geraten?! Auf Wünsche, Hoffnungen, wohl gar Vorschläge zum Tagesthema über Schule und Kunst! Und habe doch selbst dergleichen für unangebracht erklärt, solange die Schulschwärmerei sich weiter in aufsteigender Linie fortbewegt!



Digitized by Google

Darum lasse ich meine Rede und fange, weil mir das Soldatenlied von vorhin noch im Sinne liegt, ein Lied zu singen an, ein Schwanenlied, ein Schwanenlied und zwar in Jean Paulschen Streckversen:

„O schöne Zeit," so singe ich, „in der der Deutsche noch vieles, alles werden konnte und ward, ohne Abgangs- und Examenzeugnis über Erfüllung von neun, acht, sieben usw. Jahren in den vorgeschriebenen Staatsanstalten."

„O schöne Zeit, in der Väter und Mütter, die vor allem wünschten, ihr geistiges Besitztum ihren Kindern zu vererben, diese selber, wenn sie Zeit hatten und sich's zutrauten, unterrichten und erziehen durften, und man noch nicht wußte, daß dies Elternrecht kein Recht ist."

„O schöne Zeit, als man noch nicht in paragraphenreichen Klassen-Schul- und Hausordnungen über junge Leute bis von zwanzig Jahren eine Aufsicht zu verhängen für nötig hielt, und über die Pfleger dazu, einem kleinen Belagerungszustande nicht unähnlich, weil man das mündliche Wort und Beispiel der Erziehenden, das Ehrgefühl der Jünglinge, den Geist der ihnen zugeführten Bildung und das Elternhaus für wirksam genug hielt, die nicht entartete Jugend zu bewahren."

„O schöne Zeit, da von Quinta bis Prima allwöchentlich nach eigner, freier Wahl gelernte Gedichte und ebenso verfaßte Reden ohne methodische Erklärung vorgetragen wurden, und da die deutsche Literatur noch nicht, voran die Damen Minna, Maria und Johanna, der Behandlung mit Anwendung der vier Herbar-Zillerschen Stufen unterlag."

„O schöne Zeit, als man von Ausbildung nationalen Hochbewußtseins und vaterlandstreuer Gesinnung als einer besonderen Unterrichtsaufgabe noch nichts wußte, wenig davon sprach und noch weniger sich damit rühmte; sondern bedachte, daß alle diese Tugenden sich einzig nähren von Heimatsfreude, von holden Jugendeindrücken und ihren süßen Erinnerungen."

„O schöne Zeit . . ."

Doch ich singe mein Lied nicht weiter und singe es nicht zu Ende. Es ist, wie Schwanenlieder immer sind, gar zu traurig. Zudem fliegt mir mitten durch den Anfang der letzten Strophe Bonus Schwalbe, von der ich oben gesagt habe, sie werde erfrieren, ehe sie den Frühling sieht.

Aber getrost! Ihre Ankunft zeigt, daß andre nachkommen werden, in zunehmenden Schwärmen, und die werden den Sommer bringen.

Wenn aber inzwischen wir 17- bis 77jährigen Klippschüler des Lebens (der Schule, in der man nie auslernt) durch die an der Spitze meiner Randbemerkungen genannte Schrift aufmerksam geworden, die von uns bisher unermüdlich eingeübten Schulsuperlative in die Positive, die nüchternen, ehrlichen, bescheidenen Positive zurückzubilden uns entschließen, dann hat Bonus ein nützliches, ein sehr nützliches Buch geschrieben. **Heinrich Steinhausen**



Digitized by Google

## Wolf-Ferrari

Die meisten deutschen Opernhäuser eröffnen heuer ihre Spielzeit mit Wolf-Ferraris musikalischer Komödie „Neugierige Frauen". Diese Karriere ist ihr bei der Münchner Uraufführung freilich nicht geweissagt worden. Die Oper hatte schon mehrere Stationen mit gutem Anstande zurückgelegt, bevor sie im vorigen Jahr am Berliner Theater des Westens landete und die dortige Kritik den Komponisten als einen Kolumbus der Opernmusik, als einen nicht etwa kommenden, nein, geradezu schon als den gekommenen Mann begrüßte. Der hymnische Ton, womit ein so besonnener und urteilsfähiger Kritiker wie Leopold Schmidt über ihn schrieb, mußte die Neugier auf die „Neugierigen Frauen" höher spannen, als dem Werke dienlich werden konnte.

Wolf-Ferrari ist der Sohn eines Deutschen (des den Besuchern der Schack-Galerie wohlbekannten deutschen Kunstmalers August Wolf) und einer Italienerin, aber er ist seinem innersten Wesen nach Italiener. Das ist sein Glück — in Deutschland. Denn die Italiener wollen nicht viel von ihm wissen. Ihnen ist er zu „deutsch", den Deutschen aber ist er welsch genug, um ihn con fuoco zu bewundern. Kein Zweifel: die „Neugierigen Frauen" sind in vielen Szenen allerliebst und verdienen den Beifall aller feiner empfindenden Kunstfreunde. Nur sollte man nicht vergessen, daß die Gattung der Ensembleoper (im Mozartschen Sinne) unser Anton Urspruch mit entschieden stärkerem Formgefühl und mit kaum schwächerer Individualität vorweggenommen hat. Auf sein „Unmöglichstes" hätte mehr als die Hälfte all des Lobes gepaßt, das jetzt der fremde Maestro erntet. Von Hugo Wolfs „Corregidor" enthält ein halber Akt mehr festen musikalischen Stoff und Erfindsamkeit als die ganze Oper Wolf-Ferraris. Was hat's geholfen? Man sage auch nicht, daß uns Deutschen die Fähigkeit zum musikalischen Filigran fehle. Beweis fürs Gegenteil: Eugen d'Albert. An diese Namen — anderer zu geschweigen — sei hier wenigstens erinnert, um zu der Leistung Wolf-Ferraris das rechte Verhältnis zu gewinnen. Denn in den Jubel Berlins stimmen wir zwar nicht ein. Aber dem neuen Manne Italiens können wir deshalb immerhin ein freundliches Willkommen entbieten.

Die Wahl des Goldonischen Lustspiels „Le donne curiose" als Opernstoff scheint mir nicht übel. Freilich durfte sich der Bearbeiter im 20. Jahrhundert (Graf Sugana) nicht gar so ängstlich an das Original halten. Daß eine Anzahl neugieriger Frauen Venedigs herausbringen will, was ihre Männer und Herzliebsten in ihrem neugegründeten Kasino treiben, dessen Tür sich streng gegen alles Weibliche verschließt — diese simple Geschichte gibt entschieden nicht genug Handlung her für ein abendfüllendes Werk. Außerdem kommen wir mit der losen Technik und der lockeren Szenenfolge des Goldonischen Lustspiels heute nicht mehr aus, verlangen vielmehr eine straffere Führung der Szene, besser geschlossenen Aufbau, packend komische Situationen, unausgesetzte innere sowie äußere Spannung und Steigerung. Das ist hier verabsäumt, und da sich gleich in der ersten Szene die ganze Harmlosigkeit des Kasinos enthüllt, kann



Digitized by Google

der Zuschauer all die siedende Neugier und die zappelnde Erwartung des Frauenvierblattes nicht mitmachen. Tant de bruit pour une omelette heißt hier zu deutsch: so viel tolle Sechzehntelnoten wegen ein paar Zimmerschlüsseln! Aber bis dahin gibt es eine Reihe heiterer, übermütiger und burlesker Szenen, welche dem Musiker Gelegenheit zur mannigfaltigsten Entwickelung seines Buffotalents darbieten.

Denn die Musik der „Neugierigen Frauen" ist der Lebensnerv der Oper. Ohne durch quellende Fülle melodischer Einfälle zu verblüffen, plätschert, plaudert und plappert, poltert, girrt und gackert, tollt und kollert sie so lustig dahin, daß man aus einem gewissen heitern Behagen zunächst gar nicht herauskommt. Als ein Meister der Form erscheint Wolf-Ferrari ebensowenig wie als ein Krösus an Melodie. Die ganze Musik zerbröckelt in kleine Perioden und Periödchen, die kein „großer Bogen" umspannt, die sich zu keinem Gipfel auftürmen. Sie ist das Widerspiel aller Konzentration, die Apotheose aphoristischer Zersplitterung. Je nun, es gehört zum Aberwitz unserer Zeit, von jedem auftretenden, begabten Komponisten zu verlangen, daß er ein Originalgenie und irgend etwas überwindender und überbietender „Neutöner" sei. Keine vorausgehende Epoche hat so übertriebene Ansprüche erhoben, hat stets nur mit den höchsten Maßstäben gemessen und eine solche Schleuderwirtschaft mit ihren geistigen Hervorbringungen getrieben. Wenn wir unsere Ansprüche an Wolf-Ferrari dennoch steigern und ihn nicht ohne Vergleich mit dem Besten lassen, so geschieht dies nur, weil der Berliner Ueberschwang dazu herausforderte. Führt der Komponist den Griffel bei der Zeichnung der Charaktere auch nicht mit sicheren, scharf skizzierenden Zügen, so liegt seine Stärke eben in der Episode, in den miniaturisch ausgestrichelten Einzelheiten. Da sitzt ihm der Schalk im Nacken, da hält er mit hundert lustigen Seitenbemerkungen unsere Aufmerksamkeit rege. Die Kunst, mit kleinen Mitteln zu wirken, und an Stelle melodischer Gestaltung ein reichgegliedertes rhythmisches Leben zu setzen, übt Wolf-Ferrari mit großer Geschicklichkeit und entschiedenem theatralischen Talent.

Schon die Ouvertüre zeigt den abgerissenen impressionistischen Stil, der nicht auf die Entfaltung keimkräftiger Motive ausgeht, sondern eine Menge subtiler, flatternder Einfälle burlesk aneinanderreiht. Das erste Bild (im Kasino) wirkt nicht besonders anregend, denn schließlich enthält es nichts, als den Entschluß der Herrn, sich abends zu einer „leckeren Mahlzeit" zusammenzufinden. Aber die Kraft der Erwartung ist hier noch ungeschwächt, und im zweiten Bilde geht es dann eigentlich erst los. Nun ist jede Szene ein Treffer, mit Ausnahme jener des Harlekin, der stets als wahrer Totschläger des Humors recht unnütz durch die ganze Oper torkelt. Köstlich die Tratscharie Eleonoras, überaus nett die Erzählung Colombinas von den Goldmachern, voll trockener Komik der Dialog Beatrices mit ihrem phlegmatisch rechnenden Gatten, recht munter die Ohnmachtsszene der Rosaura. Der nächste Akt steigert die vortreffliche Stimmung des Hörers noch um ein Beträchtliches. Nach dem famosen Disput im Hause Lelio („Ich bring's heraus!") kommt das Gegacker der Frauen Ottavios, wobei der Komponist ein in der Klaviermusik



Digitized by Google

des 18. Jahrhunderts sehr beliebtes „Gluckhennenmotiv" mit drolligem Effekt verwertet. Auf das klangschöne Vokal-Quartett folgt Rosauras liebliches, wie von Cimrosa ersonnenes und in Mozartsche Zärtlichkeit getauchtes Andantino in g-dur, und ein zartes Liebesduett mit einem feinhumoristischen Schluß-Ach der beiden Verliebten führt uns auf den musikalischen Höhepunkt der Oper. All das keine Offenbarungen, gewiß, kein Blick in tiefere Seelengründe, aber angenehme, leichtbeschwingte, liebenswürdige Musik und voll ausgesuchter, mitunter auch etwas gesuchter Leckerbissen für das Kennerohr.

Durch zwei volle Akte hält das Vergnügen an dem gelenkigen, neckischen, niedlichen Gaukelspiel dieser Musik unvermindert an. Aber dann kommt freilich die lange Szene auf der Straße, eine der mindest kurzweiligen, welche die Opernbühne kennt. Wo uns aller Zauber einer venetianischen Nacht umfangen sollte, hören wir in banalster Terzenharmonie den Bänkelsang „La biondina in gondoleta" vom guten alten Josef Weigl, dem Komponisten der „Schweizerfamilie". Venedig — aus Wien! Den folgenden Auftritten fehlt durchaus Stimmung, Spannung, Humor. Der ganze zeitraubende Aufzug ließe sich dramaturgisch obendrein ganz entbehren, da die Frauen ohnehin im Besitze der Schlüssel sind und ohne weitere Abenteuer, schlankweg ins Kasino gelangen können. Man wird schließlich so abgestumpft, daß einem nicht einmal so hübsche Einzelheiten wie das Mozarts „Figaro" wie aus dem Finale geschnittene C-dur Andantino herausreißen. Die Schlußszene greift auf den Konversationsstil des Anfangs zurück und besitzt in einem entzückenden Menuett den bestmöglichen, einschmeichelnden Fürsprech. Schade, daß es so spät kommt und so schnell vorübergeht! Man möchte ihm zurufen: „Verweile doch, du bist so schön!" Aber so schiebt es eine lebhafte Furlaua im $^6/_{16}$ Takt zur Seite und führt das Stück im Flug dem fröhlichen Ende zu.

Viel besprochen wird Wolf-Ferraris Orchester wegen seiner Kleinheit. Ja, die bloße Tatsache schon, daß keine Posaunen angewendet sind, scheint manche Musiker in wahre Verzückung zu versetzen. Ich kann nichts besonderes darin finden. Denn es gibt modernere komische Opern genug, die gleichfalls auf das Instrument von Jericho verzichten, nur daß manche Tonhomöopathen trotzdem ganze Posaunenchöre darin zu hören glaubten. Schließlich ist es ein größeres Kunststück, mir das Vorhandensein eines Instrumentes vorzutäuschen, das gar nicht gespielt wird, als mich ein Instrument vermissen zu lassen, das wirklich nicht in der Partitur steht. Und was hilft alle gewollte Kargheit der Bläserbesetzung? Eine geraume Zeit freuen wir uns zwar dieser, den Klangsinn mehr reizenden als sättigenden Tonkribbeleien. Schließlich aber sehnt sich das Ohr doch nach einem fülligen Forte. Mir ist Wolf-Ferraris Orchester geradezu der praktische Beweis für die Zweckmäßigkeit des üblichen modernen Apparats, der nur in ungeschickten Händen eine Dickflüssigkeit der Polyphonie zur Folge hat. Wer fortwährend mit Volldampf, mit dem Tutti arbeitet, gilt auch unter den Modernen eben keineswegs als ein Instrumentationsmeister. Und vor allem freut es einen, den Wahn vom alleinseligmachenden Streichquartett einmal gründlich ad ab-



Digitized by Google

surdum geführt zu sehen. Denn nichts deckt in Wahrheit das Parlando der Singstimmen mehr als die Streicher, diese scheinbar so harmlosen Lämmer, hinter denen ein gefräßiger Wolf lauert, der alle raschen, kurzen, hüpfenden Noten, wie sie die Konversation braucht, grausam zu verschlingen pflegt. Spinnwebhafter, entsagungsvoller als die „Neugierigen Frauen" kann doch keine Oper instrumentiert sein, und doch die allgemeine Klage, in München, Wien, Dresden und Leipzig, daß man an allen wichtigen Stellen kein Wort vom Texte versteht. Also mache man das moderne Orchester nicht länger zum Sündenbock. Es ist dem Gesange nicht hinderlicher, als das künstlich vermagerte, und diesem an Mannigfaltigkeit der Farben, an Kraft und Ausdruck doch weit überlegen. Ein schwerer Irrtum vollends, den deutschen Komponisten Wolf-Ferrari als Muster vorzuhalten. Wer etwas *sagen* will, bedarf einer andern Sprache, als wer bloß plaudern möchte; eine poetische Schilderung ist etwas anderes als ein Feuilleton. In Ausnahmefällen, und wo — wie hier — keine tieferen Empfindungen berührt werden, mag man sich mit dieser reduzierten Besetzung genügen lassen. Es gibt ja auch Gedichte mit Vermeidung gewisser Buchstaben. Warum nicht auch Orchester mit Vermeidung gewisser Instrumente? Nur zur *Regel* soll man dergleichen Experimente niemals erheben wollen. Unserm deutschen Stil und Musikgefühle entspricht nun einmal die reich verzweigte Polyphonie, wir sind nun einmal in unserm ganzen Wesen schwerblütiger als der Welsche und spielen einfach Maskerade, wenn wir unsere Phantasie in das lüftige instrumentale Gewand eines Rossini stecken. Die deutsche Musik geht nicht in Musselin, sie muß sich eben nach dem Klima unseres Landes tragen.

R Batka

## Lose Blätter

### Aus Otto Erlers „Zaren Peter"

*Vorbemerkung.* Kürzlich ist von der Dresdner Hofbühne ein Stück eines „neuen Mannes" aufgeführt worden, das beim Publikum einen rauschenden Erfolg, bei der Kritik aber eine sehr geteilte Aufnahme fand: während es die einen als eine große dichterische Tat verherrlichten, lehnten es die andern als ein „Oberlehrerstück" ab. *Otto Erlers* „Zar Peter", mit dem Männer wie Adolf Bartels und Adolf Stern die Erfüllung langjähriger Wünsche auf die Erneuerung des historischen Dramas verwirklicht sehen, kann man, scheint uns, schon deshalb kein „Oberlehrerstück" im alten übeln Sinne des Wortes nennen, weil es nichts weniger als bühnenfremd ist. Im Gegenteil, gerade der Vorwurf einer zu großen Theatralik ließe sich eher begründen, aber wir würden auch ihm gegenüber zur Vorsicht raten, denn wir finden in diesem Stück kaum Stellen, wo Theaterwirkungen nur des Effekts wegen gemacht oder gesucht erschienen, es scheint uns gerade das Wertvolle an diesem Stück, daß das Theatralische darin zumeist der Ausdruck eben des Dramatischen ist. Andere Einwände dagegen erscheinen uns besser begründet. Der Verfasser läßt die Großrussen des Nordens zu Peters Zeit in „elenden Lehmhütten" hausen, während sie doch immer mit Holz bauten, und diese Kleinigkeit wirkt wie ein Symbol



Digitized by Google

seiner Darstellung überhaupt: Erler hat sich ein Bild von dem russischen Volk und den russischen Ereignissen jener Zeit gemacht, das mit dem wirklich Gewesenen sehr frei umgeht. Aber das haben auch unsre Größten, es hat z. B. auch Hebbel getan: gelingt es dem Dichter, uns durch ein gewaltiges Bild vom Menschenleben im Tiefsten läuternd zu erwärmen, was besagt es dann über den Kunst-, will sagen über den Lebenswert dieses Werkes, ob der Zarewitsch gerade der Mensch war, den er geschildert hat, oder einer von andrer Art! Ist ihm das aber gelungen? Nicht überall. Schon die Sprache behindert da, sie wirkt mitunter wie aus Jamben mangelhaft übersetzte Prosa ohne unmittelbare Ausdruckskraft. Die Unmittelbarkeit, die Ursprünglichkeit ist überhaupt stellenweise wohl da, aber die das Ganze schaffende Macht war sie nicht. Der Zarewitsch Alexei erscheint gegenüber dem Tatendrange des gewaltigen Vaters zu sehr als ein Schwächling, wie er überall vorkommen könnte, zu wenig als ein Vertreter gerade des Russentums, von dem doch auch Peter mit sich selber genug herumtrug: dadurch wird dieser Konflikt nicht eben vertieft. Schlimm ist, daß kaum eine Gestalt ganz bis ins letzte durchblutet ist, und daß das Handeln einer Hauptgestalt, Menschikoffs, in den letzten Akten nicht überzeugend gestaltet ist. Auch an einem Zuviel der Motive leidet Erlers Stück, er ist ein Talent, dem die Beschränkung fast überall noch fehlt, die nach Goethes Wort den Meister zeigt. Ein Talent aber ist er ohne alle Frage. Davon zeugen schon die vielen echt gestalteten Einzelheiten, die Art z. B., wie Erler Peters frohen Fortschrittsdrang in seinem naiven Jubel über die Kunst der deutschen Taschenuhren unmittelbar einleuchtend darzustellen weiß oder wie er uns die hilflose Schwäche des Zarewitsch (man lese unsre Probe) mit Worten *zeigt*. Aber das Werk hat auch großen Zug und ist bis zu seiner Mitte ohne Bruch. So ist Erler nach unsrer Ueberzeugung sogar ein zugleich so gesundes und so starkes dramatisches Talent, wie seit Jahren auf keiner unsrer Bühnen ein gleiches aufgetaucht ist. Man darf nicht vergessen: es ist noch ein *junger* Dichter, den wir vor uns haben. Es ist dabei ein *gesunder* Dichter, einer, dem das *Leben* die Hauptsache ist, nicht, wie z. B. manchen Wienern, die artistische Finesse oder gar die raffinierte Sensation. Und trotz allem: es ist auch eine Fülle von *innerer* Bewegung in seinem Stück, von wahrhaftiger Charakteristik und von einem Weltschauen, das stets nach Tiefe und Höhe, nach Größe und Weite strebt. Besser als referierende Worte wird das Werk selber das unsern Lesern zeigen, wenn sie dem zweiten Akte des Dramas mit dem folgenden nachgehen.

Auf Peter, den die Geschichte den Großen nennt, liegt als Qual die Frage: was wird, wenn du einem dieser Anfälle (Peter war bekanntlich Epileptiker) erliegst, wird Alexei der Zarewitsch dein Werk zerstören und Rußland wieder wegreißen von dem Europa, an das du es angegliedert hast? Den Schwachen, aber Liebenswürdigen liebt auch er, wie sein Vertrauter und erster Diener Menschikoff ihn liebt, und dennoch sieht er in ihm für seiner Schöpfung Zukunft die furchtbarste Gefahr um so mehr, als das Volk, als alle Altrussen, die „Bärtigen", von den widerwilligen Bojaren bis zum Bettler und Gauner, all ihre Hoffnungen auf Alexei setzen. Nun will er ihn prüfen. Mehr zu sagen, ist wohl zum Verständnis unsrer Probe nicht nötig.

Die Buchausgabe ist bei Callwey in München erschienen.

*



Digitized by Google

Schauplatz: Im Gelände vor Asow. Das Innere eines geräumigen Zeltes, das aus Häuten roh hergerichtet ist, als Zeltstangen dienen Bäume. Schnee ist, um die Zeltpflöcke mit zu halten, die Wände entlang aufgeschaufelt. Das Zelt steht in einer Talmulde, die sich nach Asow zu öffnet, wenn die rückwärtige Zeltwand zurückgeschlagen wird, blickt man nach der Festung. Das Zelt hat keine weitere Ausstattung, nur ein Kruzifix rechts in der Ecke. Zum Sitzen dienen verstreut umherliegende Kosakensättel, teilweise auf Steinen erhöht. Links vorn ein niedriger Bauernschlitten mit Stroh gefüllt, über dem Stroh eine Decke. Im Schlitten liegt Alexei, mit einem Pelze zugedeckt, in tiefem Schlaf. Spätnachmittag. Es schneit draußen.

(Peter tritt ins Zelt, geht zu dem Schlitten und bleibt, auf Alexei niederblickend, in Gedanken versunken stehen. Menschikoff kurz darauf, bleibt am Eingang stehen.)

Peter (hat sich bei Menschikoffs Eintritt um- und dann wieder Alexei zugewandt): Er schläft noch immer.

Menschikoff (näher tretend): Ganz schwer und fest.

Peter: Wie lang nun schon?

Menschikoff: Zwölf Stunden werden's sein.

Peter: Was hat er denn getan, um so zu schlafen?

Menschikoff: Der lange Ritt. Er konnte sich nicht mehr im Sattel halten.

Peter: Er ist verzärtelt.

Menschikoff: Er ist zu schwach an Körper.

Peter: Zucht fehlt ihm.

Menschikoff: Er taugt fürs Lagerleben nicht.

Peter: Ich will davon nichts hören.

Menschikoff: Soll ich ihn wecken?

Peter (schüttelt den Kopf): Welche Stunde ist's?

Menschikoff: Die dritte.

Peter: Wann sind die Generäle herbestellt?

Menschikoff: Zur vierten Stunde.

Peter: Kam eine Meldung von den Außenposten?

Menschikoff: Bis jetzt nicht.

Peter: Sonst etwas?

Menschikoff: Die Bojaren draußen murren. Sie wollen wissen, weshalb du sie hierher gebracht hast.

Peter: Die werden warten. (Er macht ein paar Schritte und bleibt dann vor Menschikoff stehen mit einem Blick auf Alexei.) Du hast ihn lieb . . .

Menschikoff: Ja, Herr.

Peter: Vollbrächte er's, was ich ihm heute auferlegen will, so würde dich das freun.

Menschikoff: Wenn es ihm frommt, von ganzer Seele, Herr. (Peter sieht ihn einen Augenblick an, dann reicht er ihm die Hand.) Was hast du vor mit ihm?

Peter: Wart' ab noch. Du sollst bei ihm sein, wenn er aufwacht. Wie heißt der Hetmann der Kosaken?

Menschikoff: Tischka, Herr.

Peter: Die Saporoger sind's, die alten noch?

Menschikoff: Die du von früher kennst, sie sind mir alle auf den Tod ergeben.



Digitized by Google

Peter: Ich will den Tischka sprechen noch vorher.

Menschikoff: Ich traf ihn vorhin an den Bäumen drüben, wie er mit seinem Pferde sprach.

Peter (wendet sich im Ausgang nochmals um): Er wacht von selbst nicht auf; weck' ihn zur Zeit, daß ihn die anderen nicht schlafend treffen. (Ab.)

Menschikoff (sieht dem Zaren nach, dann läßt er sich auf einen Sattel nieder und sieht zu Boden. Er scheint unschlüssig, zieht das Schwert halb heraus und stößt es wieder in die Scheide. Dann steht er mit einem Ruck auf und tritt zu Alexei, den er leise anruft): Alexei!

Alexei (im Schlaf): Affraßja!

Menschikoff (stampft mit einem Laut des Unwillens auf und ruft laut und hart): Alexei!

Alexei: Ja, ja, ich komme schon.

Menschikoff: Wach' auf nun!

Alexei (sich dehnend): Stephan, Jakow, Jurje, wo seid ihr, ich will aufstehn.

Menschikoff (unwillkürlich lächelnd): Da magst du lange rufen.

Alexei (sich aufrichtend, er ist in der Uniform eines gemeinen Soldaten, fröstelnd): Es ist kalt hier.

Menschikoff: Es stöbert draußen, und dann der Wind vom Meer...

Alexei (jetzt wach, sieht sich wortlos eine Weile um): Wo bin ich denn?

Menschikoff: In meinem Zelt.

Alexei: Wie komme ich hierher?

Menschikoff: In deinem Bett, da in dem Schlitten.

Alexei (nachsprechend, den Schlitten betrachtend): In dem Schlitten...

Menschikoff: Erinn're dich; wir brachen aus dem großen Lager auf und ritten südwärts, der Zar, die Zarin, du und ich mit den Kosaken.

Alexei: Wir ritten, ach wir ritten.

Menschikoff: Du konntest dich nicht mehr im Sattel halten, da fuhren wir dich auf dem Schlitten mit.

Alexei (nickt): Hier auf dem Schlitten. Und was soll ich hier?

Menschikoff: Das weiß ich nicht.

Alexei: Du nicht, wer denn?

Menschikoff: Der Zar.

Alexei: War er schon hier?

Menschikoff (nickt): Während du schliefst.

Alexei: Und will er wiederkommen?

Menschikoff: Bald. Er hat die Generale und Bojaren, die mitgekommen sind, hierher bestellt.

Alexei: Hierher? Das geht um mich, nicht wahr, du...

Menschikoff: Ja.

Alexei: Was mag er von mir wollen? Hilf mir, red' ihm doch ab.

Menschikoff: So wart' doch erst.

Alexei: Komm', setz' dich her zu mir. Frierst du denn nicht? (Er schauert zusammen.) O je!

Menschikoff: Du hast zu lang geschlafen.

Alexei (schüttelt den Kopf): Ich könnt' gleich weiterschlafen.



Digitized by Google

Menschikoff (hat einen Sattel dicht neben Alexei gerückt und sich niedergesetzt): Ist dir's so recht?

Alexei: Ja, so ist's gut. (Er drängt sich an ihn.) Sonderbar, du. Ich sitze hier und weiß nicht, wo ich bin, nicht, wie ich herkam, wie auf eine wüste Insel verschlagen, wir zwei.

Menschikoff (lächelnd): Du fabelst.

Alexei: Wir könnten doch, wie wir hier sind, auf einem Floße treiben, die Moskwa abwärts, und brauchten's nicht zu merken.

Menschikoff: Da sind doch noch die andern.

Alexei: Ach, laß die andern; ich bin zufrieden, wenn ich dich hab'. (Er hat ihn am Kopf gefaßt und an sich gedrückt, mit trauriger Gewißheit.) Du nicht!

Menschikoff: Nein, Alexei, nicht ganz.

Alexei (nickt): Du möchtest die Welt erobern.

Menschikoff: Ach, die Welt ... ein Schiff im Sturme steuern, eine Schlacht gewinnen, ich allein.

Alexei (hellseherisch): Ein Reich regieren.

Menschikoff: Wo ist mein Reich?

Alexei: Dein Reich wird kommen.

Menschikoff: Du zauberst mir's.

Alexei: Das könnte ich vielleicht. (Menschikoff lacht.) Doch wenn ich dich dadurch verlöre?

Menschikoff: Dann tu's nicht, Alexei.

Alexei (versonnen): Ich kann auch ganz allein sein. Ich war es eigentlich auch immer. Wer hat sich denn um mich gekümmert, seit sie die Mutter fortgebracht? Der Zar etwa? Der war in der Fremde, im Felde oder bei der Deutschen. (Pause.) Du, ja du, soweit du's konntest. Du warst doch öfter bei dem Zaren als bei mir. Du gehörst auch zu ihm. Aber nun hab' ich all die andern auf dem Halse, die vom Zaren kommen, um mich zu unterrichten und zu gängeln. (Erregt.) Wenn sie mich doch in Ruhe lassen wollten! Wenn ich doch zu mir selber kommen könnte! (In tiefer Angst.) Wenn ich doch leben könnte, du!

Menschikoff: Das sollst du doch!

Alexei: Sie woll'n mich nicht zum Leben kommen lassen. Nein. Zu meinem Leben nicht. Sie wollen nur, was ich nicht will. Und sie sind immer hinter mir wie Wölfe. Sie hetzen mich noch in den Tod.

Menschikoff: Das ist ein Wahn.

Alexei: Ich habe Angst, Sascha.

Menschikoff: Warum denn nur?

Alexei: Das weiß ich nicht.

Menschikoff: Bin ich nicht da?

Alexei: Du wirst mich auch verlassen.

Menschikoff: Das werd' ich nicht, so wahr ich lieb dich hab'. Das werd' ich nicht.

Alexei (sich an ihn anklammernd, fast weinend): Das wirst du nicht, nicht wahr, das wirst du nicht?

Menschikoff: Was hast du nur? Du bist ja ganz verstört.

Alexei: Ich habe nichts.

Menschikoff: Nun, sei doch Mann. Da ist doch nichts. Und du bist ungerecht. Ja, gegen alle, die um dich sind. Du bist des Reiches



Digitized by Google

Zarewitsch, du sollst an deine künft'gen Pflichten dich gewöhnen, das will der Zar. (Alexei starrt schweigend vor sich nieder.) Und sag', was läßt man dich nicht tun?

Alexei: Ach, laß!

Menschikoff: Mir sollst du's sagen.

Alexei (gequält): Wenn ich das jetzt so sage . . .

Menschikoff: Ja, was denn?

Alexei: Du lachst mich aus. Das tut mir wehe dann.

Menschikoff: Das tu' ich sicher nicht.

Alexei (ganz naiv): Sieh du, ich male gern. Nicht Bilder, wie sie im Kreml hängen, das kann ich nicht. Nein, Schriftzeichen, Anfangsbuchstaben aus der Heiligen Schrift in Goldgrund auf Pergament mit bunten Farben und ganz kunstreichen Schnörkeln, sehr kunstreich, wahrlich. Ein Mönch im Kloster Tschudow, der hat mich das gelehrt, der konnte das. So gut kann ich's ja nicht, oh nein; doch könnt' ich dabei sitzen Tag und Nacht.

Menschikoff (kaum sein Erschrecken verbergend): Und weiter möchtest du nichts?

Alexei (mißverstehend): O doch, noch schnitzen. Holzschnitzerei! Da kann ich auch Figuren. Ich mache gerade den Gekreuzigten. (Er bekreuzt sich.) Den will ich heimlich der Mutter schicken (er zeigt das Maß mit den Händen) so groß etwa (er sieht sich um und erblickt das Kruzifix an der Zeltwand) wie das dort. (Er läuft hin.) Wie ist denn das? (Er betrachtet es.) Oh, pfui, die Stümperei, so roh wie liederlich. Wer das gemacht hat, müßt' sich schämen, den lieben Heiland so zu schänden. Das wirst du fortnehmen lassen.

Menschikoff: Mir gehört es nicht. Und wenn's doch seinen Dienst tut . . .

Alexei: Solch Schandwerk ist dem Herrn ein Greuel, wenn du's nicht willst, laß ich's wegnehmen.

Menschikoff (nicht ohne Ironie): Du kannst befehlen.

Alexei (an dem Ausgang): Stephan, Jakow, wo sind die denn?

Menschikoff: Die sind nicht hier.

Alexei: Nicht hier?

Menschikoff: Von deiner Dienerschaft ist niemand mit.

Alexei (erbleichend): Niemand? Auch Taraska nicht?

Menschikoff: Taraska! Wer ist das?

Alexei (sehr unsicher): Das ist doch mein vertrauter Diener.

Menschikoff: Mir ist er nicht vertraut, und doch kenn' ich ihn besser.

Alexei: Du?

Menschikoff: Ich weiß, daß er Affraßja heißt, dein Diener.

Alexei (hastig): Weiß es der Zar?

Menschikoff: Dann lebte sie nicht mehr.

Alexei: Wo ist sie, du, wo ist sie? Im Lager zurückgeblieben?

Menschikoff: Ich hab' sie mitgebracht, damit sie unerkannt blieb.

Alexei: Sie ist hier?

Menschikoff: Tischka hält sie verwahrt.

Alexei: Sascha, das dank' ich dir.

Menschikoff (finster): Das brauchst du nicht.

Alexei: Du tatest's mir zulieb.

Menschikoff: Laß ab von diesem Weib.



Digitized by Google

Alexei: Siehst du denn nicht, wie treu sie ist?

Menschikoff: Die hat nichts zu verlieren.

Alexei: Das Leben, du!

Menschikoff: Das glaubt sie nicht, solang sie dich im Garn hat.

Alexei (schmeichelnd): Wann seh' ich sie?

Menschikoff (hart): Wart' erst, was dir der Zar befiehlt.

Alexei (verschreckt): Der Zar . . . (Man hört Stimmen.)

Menschikoff: Da kommen die Bojaren. Verwöhn' sie nicht mit Worten.

(Die Bojaren in beliebiger Zahl und einige Generäle in ausländischen Uniformen treten auf. Die Bojaren, eine Musterkarte altrussischer Typen, von der soliden, naiven Borniertheit über die skrupellose Verschlagenheit bis zum rohesten Triebleben. Sie übersehen Menschikoff geflissentlich und wenden sich in einer Mischung von Unterwürfigkeit und zweideutiger Vertraulichkeit ausschließlich an Alexei. Die Generäle bleiben im Hintergrunde. Die Bojaren verneigen sich tief, aber lächelnd vor Alexei.)

Trojekurow: Ist unser Zarewitsch wieder wohlauf?

Alexei: Ich denke, ja.

Medwedjew: Wir sind von dem ziellosen Reiten, dem Reiten ohne Ziel, noch ganz erschöpft.

Wsewolod: Wir glaubten, Eurer Hoheit müßt' es auch so sein.

Alexei: Wenn Schlaf stärkt, müßt' ich doch muntrer sein als ihr zusammen.

Medwedjew (die andern bedeutungsvoll anblickend): Nicht jeder Schlaf stärkt. Hatten Eure Hoheit schlimme Träume vom Ende dieses Zugs, dann müßte man's dem Zaren melden.

Alexei: Der Zar gibt nichts auf Träume.

Wsewolod: So träumte Eurer Hoheit Schlimmes. Dann müßte man, wenn dieser Zug mißglückt, dem Volke sagen: der Zarewitsch hat es vorausgeträumt, doch wollte man nicht hören.

Alexei: Das hab' ich nicht gesagt.

Trojekurow: So wenig, wie wir es hörten. Wir wollen nicht wieder die klaren Augen des Zars erblicken, wenn wir es wagten, seinen Plan zu stören; wir kennen ihn ja nicht. Weiß Eure Hoheit vielleicht, was dieser Zug soll, was wir hier sollen, die wir dem Kriegswerk fremd sind?

Alexei: Das weiß der Zar allein.

Medwedjew: Habt ihr's gehört? Der Zarewitsch will von dem Zuge gar nichts wissen, wie er selber sagt; kurzum, er weiß nichts von dem Zug, denn was der Zarewitsch sagt, glaubt man in Rußland. Ihr hört doch recht?

Alexei: Ich trag' den Anzug des gemeinen Söldners. Soll mir der Zar den Kriegsplan anvertrau'n?

Wsewolod: Wir wissen, daß Ihr den Frieden wollt im heil'gen Rußland.

Alexei: Fragt dort die Herren Generäle.

Trojekurow: Wir fragen nur, die Antwort geben können. Die Stummen können's nicht. Uns kann nur Eure Hoheit Antwort geben.

Alexei: Dann müßt ihr warten, bis ich selbst was weiß.

Bojaren (mit Untersinn): Wir warten mit Eurer Hoheit, warten ganz geduldig.



Digitized by Google

Tischka (tritt auf, sieht sich um und ruft): Ist kein Gott hier?

Menschikoff (auf das Kruzifix deutend): Dort, Hetmann. (Tischka geht hin und bekreuzigt sich.) Siehst du, Alexei.

Tischka (auf Menschikoff zutretend): Wir sind zu deinem Befehle, Fürst.

Menschikoff: Wir warten auf den Zaren. (Kurze Pause. Katharina tritt auf, untertänig begrüßt, kurz darauf Peter.)

Peter (geht auf die Generäle zu und gibt jedem die Hand): Ich freu' mich, daß ihr da seid, wenn ihr auch heute nur Zuschauer seid. (Zu den tief verneigten Bojaren.) Ihr wart nie etwas andres, Zuschauer, wenn wir uns plagten, und mißvergnügte auch noch. Bist du der Schreibkunst endlich inne?

Trojekurow: Noch nicht so völlig, Herr.

Peter: Noch nicht so völlig? In sechs Tagen diktier' ich einen Brief dir. Dann sieh dich vor. (Zum zweiten.) Du hast dein Buch im Wams, lies vor!

Medwedjew (tut, als ob er vergeblich suchte): Das hab' ich ganz verloren auf dem harten Ritt.

Peter: Die teure Fibel? So kaufst du ihrer tausend für dein Geld. (Zum dritten.) Von welchem Lande solltest du die Karte zeichnen?

Wsewolod (stockend): Von einem fremden Land, das mitten drin im Wasser liegt.

Peter (scharf): Von welchem Land?

Wsewolod: Ich hab' es in dem Kartenbuch noch nicht gefunden.

Peter: So wirst du's suchen gehn. Vor Neumond bist du unterwegs auf sechzehn Monat.

Wsewolod: Herr, in die Fremde?

Peter: Und du beschreibst das Schiff mir, drauf du fährst, bis auf den Balkenschnitt.

Wsewolod (niederfallend): Allmächt'ger Zar, ich fuhr noch niemals auf dem Wasser.

Peter: So wird es Zeit. (Im Weitergehen.) Das Land heißt Engelland. (Er tritt vor Alexei.) Wie lange brauchst du nun nicht mehr zu schlafen?

Alexei: Schlief ich so lang?

Peter: Dann macht dir's, hoff' ich, auch nichts aus, wie lang du wachst. (Pause. Er wartet auf ein Wort Alexeis.) Du mußt doch tatenlustig sein nach solchem Schlaf.

Alexei: Ich habe schlecht geschlafen.

Peter (wendet sich jäh um und geht zu dem erhöhten Sattel, auf den er sich niederläßt. Pause. Der Zar stößt heftig mit dem Säbel auf): So setzt euch doch! (Es geschieht, soweit möglich. — Zu Alexei.) Weißt du, wo wir hier sind?

Alexei: Nein, Herr.

Peter: Wir sind in Feindes Land, auf türk'schem Grund. (Alexei schweigt betroffen.) Den Vorhang weg! (Man sieht in das dämmrige Land.) Da drüben auf der Höhe, der breite, dunkle Klotz, das ist die Feste Asow. Links seitwärts die Kolantschi, die Türme, die der Schiffer weither sieht vom Schwarzen Meer. Wir sind heran bis auf fünf Werst. Was woll'n wir hier, Alexei?

Alexei (ängstlich): Ich weiß nicht, Herr.



Digitized by Google

Peter: Er kann's nicht wissen. Er kann nicht wissen, wie uns zumut ist. Dir, Menschikoff, (zu den Generälen) und euch und Tischka. Hier lagerten wir auch beim ersten Mal.

Tischka (verbessernd): Jenseits des Waldes war's.

Peter (nickt): Jenseits des Waldes. Doch beim zweiten Male . . .

Tischka: Da wart Ihr auf dem Schiff.

Peter: Auf dem „Principium".

Tischka: Und kamt nicht viel ans Land.

Peter: Doch, um das erste Feldstück loszubrennen.

Tischka: Das Schießen half nicht viel, der Wall half besser.

Peter: Der Wall, der Wall! Der wuchs von dreißigtausend Händen bei Tag und Nacht. Der rollte wie eine steingewordne Riesenwoge gegen die Mauer. Da schickten sie den Unterhändler. Asow ward unser!

Tischka (hartnäckig): Ich stürmte vorher mit den Saporogern.

Peter: Du stürmtest, ja. Und dann ward Asow unser. Doch das war es ja nicht. (Zu Alexei.) Sieh hin! Dort hinter dieser Höhe liegt das Meer. Asow, das Tor zum Meere. Reiß' du das Steintor auf, so liegt das freie Meer zu deinen Füßen. Dann bist du Herr des Meeres. Wir haben's aufgerissen. Mit blut'gen Fäusten haben wir's. Und als ich einsam droben stand auf den Kolantschi, vor mir das Endlosschimmernde, da hab' ich, ins Jammern der Sterbenden, ins Angesicht der Toten, hab' ich frohlockt. Ein Traum ward mir erfüllt! (Pause.) Das war ein Narrenwahn. Am Pruth wischt' ich ihn fort mit einem Federstrich. O Katharina, wir hätten's nicht sollen tun, nicht um den Preis, und galt es Freiheit auch und Leben. Ich werfe dir nichts vor. Wir taten's ja. Doch seitdem hab' ich nur die eine Sehnsucht: Ich will Asow wieder haben. Ich muß es haben. Daß ich den schwed'schen Karl besiegt, daß Livland mein ward und Karelien, es gilt mir nichts, wenn ich nicht Asow habe. (Ausbrechend.) Alexei, schaff' mir Asow und das Meer! (Pause.)

Alexei (ganz betreten): Wie soll ich das?

Peter: Ich fordre nichts Unerhörtes. Schon früher nahm's einmal eine Handvoll donischer Kosaken durch Ueberfall. Das können wir auch. Heut ist der beste Tag. Vorgestern hat die Besatzung gewechselt; junges, unerfahrnes Kriegsvolk liegt in der Feste. Wohl noch im Rausch von Abschieds- und Willkommzecherein; nicht mal Leuchtfeuer für die Schiffe brennt auf den Kolantschi.

Tischka: Da brennt es auf! (Man sieht eine Flamme auf der Feste.)

Peter: Ein mattes Feuer. (Zu Alexei.) Geh hin und tritt es aus!

Alexei (gezwungen lächelnd): Du spaßest, Herr.

Peter (jäh herum): Wie?

Alexei: Du sprichst, ich soll allein . . .

Peter: Du hast die Saporoger bei dir, die haben alle Stürme auf Asow mitgemacht, und Tischka weiß einen leichten Zugang zu der Feste.

(Die Bojaren haben mittlerweile miteinander getuschelt, jetzt wagt sich Trojekurow vor.)

Trojekurow: Großmächt'ger Zar!

Peter: Großmächtiger Bojar!

Trojekurow: Wir möchten dazu untertänigst sagen . . .

Peter: Was sagt ihr's nicht?



Digitized by Google

Trojekurow: Wir haben, um es grad zu sagen, doch Frieden mit den Türken.

Peter: Ihr wohl, ich nicht; eh' ich nicht Asow wieder habe, nicht! (Zu Alexei.) Du weißt nun, was ich will. Der Plan ist einfach. Beim Osttor bringt ihr in die Burg, schlagt die Torwache nieder und öffnet uns das Tor Du führst!

Alexei: Verzeiht mir, Herr; ich sehe hier viel bessere Soldaten, als ich bin, da Menschikoff und Eure Generäle. Ich bin ganz sicher der Untauglichste.

Peter (hart): Dir wird der Weg gezeigt, du gehst voran, und was du tun sollst, hab' ich schon gesagt.

Alexei (sich zusammenraffend, mit einem Blick des Trotzes): Warum soll ich voran?

Peter: Ich wußte, daß du das fragen würdest, doch dank' ich dir, daß du laut fragst und mich; denn darum rief ich die hierher. (Nach einer Pause vor sich hin.) Jetzt möcht' ich so eine Perücke haben neben mir wie Vetter Ludwig von Frankreich, die mir aus einem goldenen Buche in feingeschnitzten Sätzen vorliest, was ich Großes zeit meines Lebens alles tat. Denn wie ich mich auch müh', ich weiß es nicht. Mir ist, ich hätte lange Jahre tagaus, tagein mit diesen Händen gewühlt, gegraben in Schutt und Trümmern, nach einer Krone, dünkt mich. Die Schwielen hab' ich und die zerriss'nen Hände. (Zu Menschikoff aufsehend.) Hab' ich die Krone auch?

Menschikoff: Herr!

Peter: Ich hab' sie, ja, ich fühl' sie auf dem Kopfe, sie drückt; doch sagt, gibt sie auch Licht dem Volke? Die Krone, die nicht Licht gibt, ist Weiberzierat nur.

Die Generäle: Sie leuchtet, Herr, weithin. Heil unserm Zaren! (Die Bojaren rufen mit.)

Menschikoff: Sie strahlt, Herr, über Rußland und der Welt, wie über Moskau die goldnen Türme des Kremls.

Peter (ironisch): Sie leuchtet, Herr, sie strahlt! (Mit scharfer Wendung zu Alexei.) Du redest nichts!

Alexei: Was dürft' ich dazu sagen?

Peter: Du meinst, sie wäre blutfleckig und brandgeschwärzt.

Alexei: Wie sollt' ich . . .

Peter: Das ist sie auch. Doch bleibt sie auf eines Mannes Kopf, so bleibt sie leuchtend auch; nur muß sie hoch und stolz getragen werden.

Alexei (unbeholfen): Das tut Ihr, Herr, gewiß.

Peter: Du lernst zusehends. Doch hat der Träger die fallende Sucht, dann hat sie auch die Krone.

Alexei: Was meint Ihr damit, Herr?

Peter: Du warst doch mit dabei vor der Sloboda.

Alexei: Das war ein Unwohlsein, das schnell verging.

Peter: Und doch hobst du die Krone auf indessen.

Alexei: Das tat ich nicht. Volk rief mich aus zum Zaren.

Peter: Zehnfach schlimmer, wenn du's nicht selber tatst.

Alexei: Ja, was denn sollte ich?

Menschikoff: Herr, Ihr verzeiht, Ihr macht ihn ganz verwirrt und hilflos.

Peter: Hilflos? Wer ist hilfloser als ich. Ich tapp' im Dunkeln,



Digitized by Google

ich seh' das Nächste nicht, das Allernächste. Ich trag's nicht länger! Ich will klar sehen, klar! (In furchtbar dumpfem Grimm zu den Bojaren.) Glaubt nicht, daß ihr erlebt, was ihr euch wünscht. Ich laß euch rädern vorher! (Er steht mit zuckenden Fäusten, am ganzen Leibe zitternd, da. — Die Bojaren sind in die Knie gesunken. Die andern stehen starr, eines Tobsuchtsausbruchs gewärtig.)

Katharina (zu dem Zaren wie zu einem Kranken): Pjetinjka!

Peter: Schnee . . .

(Tischka füllt an der Zeltwand seine Mütze. Peter hat sich schwer niedergelassen und den Rock aufgerissen. Tischka reicht ihm knieend die Mütze, die der Zar so an die Brust drückt, daß der Schnee ihn kühlt. Der Zar atmet tief auf. — Pause.)

Peter (in verändertem, fast weichem Tone): Alexei!

Alexei: Vater!

Peter: Komm her. Nein, bleib', ich komm zu dir. (Er macht Miene, aufzustehen.)

Alexei (ist bei ihm): So bleib' doch sitzen.

Peter (mit der freien Hand Alexei berührend): Ich brauche dich. Du bist mir wert.

Alexei: Ich?

Peter: Du bist das ganze Reich mir wert. (Alexei schüttelt den Kopf.) Ich bitte dich . . .

Alexei (erschrocken): Herr Gott!

Peter: Vor allem Kriegsvolk bitt' ich, wenn du willst.

Alexei (ängstlich): Das nicht, das tu' mir nicht.

Peter: Du gehst? (Alexei nickt.) Du gehst? (Er deutet nach der Feste.)

Alexei (tonlos): Ich gehe.

Peter (in wilde Freude ausbrechend, Alexei streichelnd und küssend): Er geht, er geht. Ihr hört's, ihr habt's gehört! (Zu den Bojaren.) Seht her, ihr Wölfe. He, Katharina, sieh den Zarewitsch an. Sieh ihn nur an. Der kann das Reich auf seinen Schultern tragen. Dich freut das weiter nicht, mich aber freut's. Beim großen Gott, mich freut's! (Zu Menschikoff.) Und den auch, was, Danilowitsch? (Unbeholfen zu Alexei.) Ist dir auch wohl in deinem Rock? Zu eng, er wird zu eng, nicht wahr, du wächst heraus. Du gehst grad auf den Kapitän zu. (Zu den Generälen.) Und weiter noch, ihr Herrn! Und weiter! (Die Mütze Tischkas ist zu Boden gefallen.) Nimm deine Mütze, Tischka, es geht los!

Katharina: Willst du nicht noch verziehn. Du glühst wie fiebernd!

Peter: Was liegt an mir. Da steht der Held. Wünsch' dem was Gutes, wenn du kannst.

Katharina: Ich wünsch' ihm Gutes, warum sollt' ich's nicht?

Peter: Ich danke dir, Katharinuschka, mein Freund. (Zu Tischka.) Ist alles fertig?

Tischka: Ja, großer Zar.

Peter (zu Katharina): Dich will ich bei mir haben wie am Pruth. Es steht nicht weniger heut auf dem Spiel wie damals. (Zu Alexei.) Du bleibst noch hier. Du hast noch Zeit. Der Menschikoff bleibt bei dir.

Menschikoff: Doch dann begleit' ich ihn.

Peter: Nein, du bleibst hier, für dich hab' ich heut nichts. Ich geh' mit meinem Trupp voraus. Ich hab' den größern Weg. Wenn wir



Digitized by Google

so weit sind, schick' ich einen Boten. Dann brecht ihr auf. Sofort, hörst du? Im Augenblicke, wo der Bote kommt, marschiert ihr ab. Es hängt viel davon ab; ich weiß, wie lange ich zum Marsche brauche, ich hab' es ausgemessen und weiß es ganz genau und in Minuten, du. Minuten heißt das Wort. Da weiß nun keiner wie und was. (Er zieht eine Taschenuhr.) Da sieh, da hör'! (Er hält sie Alexei ans Ohr.) Haha! (In kindlicher Freude auflachend.) Das ist das Herz der Zeit; hörst du es schlagen? Ein wundersames Werk, du. Nun sieh, wenn hier der Pfeil, der große, so weit die Scheibe hat umkreist, dann ist es Zeit. Da nimm. Ob du sie einsteckst, hinlegst, aufhängst, sie hämmert weiter, hahaha! (Zu den Bojaren.) Ein Werk der Stummen, das redet selber. Wann reden eure Werke? Schick' ich den Boten also, dann brecht ihr auf. Und daß ich's weiß: Laßt eine Fackel dort am Walde leuchten für einen Augenblick, dann lösch sie wieder; ich kann herübersehn. (Pause. Zu Alexei.) Du bist so blaß, Angst, was? Laß dich's nicht kümmern. Die hatt' ich vor Poltawa auch. — Denschtschik! (Ein Denschtschik bringt Mütze, Panzerhemd und Degen.) Dank' dem Zarewitsch, daß du das nicht vergebens hergebracht hast. (Er nimmt die Mütze.) Die setz' dir auf, so leicht geht da kein Hieb durch. Und das (auf das Panzerhemd zeigend) ist gegen Stich und Hieb. (Den Degen nehmend.) Und damit schlage drein. Ich hab' es aus dem Kreml mitgebracht für dich; es ist das Schwert der Romanows, ein tausendfach geweihter Stahl, erprobt in Glück und Unglück unsres Hauses. Ich will ihn dir vertraun. Führ' ihn mit Ehren! Leb' wohl! (Umarmt und küßt ihn.) Noch eins: Ich brauche einen Stellvertreter, der Zar ist neben mir, wie's früher mein Bruder Iwan war. Mir wird die Last zu schwer. Wenn du mir Asow wiederbringst, sollst du es sein. (Im Ausgang.) Da drüben, hinter Mauern, liegt eine Zarenkrone. Hol' sie dir! Wir sehn uns drüben in der Feste wieder! (Er zögert einen Moment, wie wenn er auf eine Antwort wartete, dann schnell ab. Die andern sind schon vor dem Zaren aus dem Zelte. Nur Alexei, Menschikoff und Tischka bleiben. Alexei steht, das Schwert zu Boden gesenkt, mit leerem Blick ins Weite starrend, da.)

Tischka: Soll ich noch etwas hier, mein Fürst?

Menschikoff: Nein, Tischka.

Tischka: Dann will ich vor dem Aufbruch die Pferde sondern lassen; wir haben Stuten, die rossig sind, das gibt Geschrei und lahme Knochen sonst.

Menschikoff: Tut das, Hetmann.

Tischka: Ich bin dann draußen vor dem Zelt. (Ab.)

Menschikoff (eilt zu Alexei und umschlingt ihn): Liebster, was hast du denn?

Alexei (ganz abwesend): Was soll ich also tun? Wen soll ich töten? (Er schauert zusammen.)

Menschikoff: Du frierst vom Schlafe noch. Hier setz dich her und komm zu dir.

Alexei (hat sich willenlos zum Schlitten geleiten und niederdrücken lassen. Er sitzt steif aufrecht, das Schwert in der Hand): Die schlafen drüben wohl, wenn wir hinein uns schleichen, ganz tief und ahnungslos, die lächeln wohl im Traum. Da soll ich mit dem Schwert, wie stech' ich da, in die Brust, die Kleider durch, oder gleich in den Hals, da, wo die Ader schlägt. (Er zuckt zusammen.) Kann das denn wer? (Er schleudert



Digitized by Google

das Schwert weg und schlägt die Hände vors Gesicht, den Körper von Schluchzen durchschüttert. Pause.)

Menschikoff: So weck' sie auf und kämpfe Brust an Brust.

Alexei: Das ist doch gleich.

Menschikoff: So wehr' dich nur. Laß Tischka und die Kosaken das andere tun.

Alexei: Du sollst nicht töten! spricht der Herr.

Menschikoff: Wer mir zu Leib will, ei, den hau' ich nieder.

Alexei: Du, ja du!

Menschikoff: Das kannst du auch, hab' nur den Willen. Und denk', was du gewinnst: den Zar, den Vater gewinnst du dir, und als der Herrschaft Zeichen eine Krone. Und dann die Tat! Lockt sie dich nicht, die Tat?

Alexei (den Kopf schüttelnd): Nein!

Menschikoff: Herr Gott, daß ich hier sitzen muß und warten!

Alexei: So geh' doch du für mich.

Menschikoff: Der Zar will dich!

Alexei: Ja, er will mich, mich, mich! Er ist ein Ungeheuer, das hungrig ist nach mir.

Menschikoff: Alexei!

Alexei: So ist's. Ich habe Angst.

Menschikoff: Schäm' dich, Alexei, du hast die Waffen führen doch gelernt.

Alexei: Wo hab' ich das? Ich habe nichts gelernt; ich bin so wehrlos mit wie ohne Schwert. Die Zeit verstreicht, wo ist die Uhr?

Menschikoff: Du hast sie in die Tasche doch gesteckt.

Alexei: Ich in die Tasche?

Menschikoff: Da, in die.

Alexei: Da ist sie, ja, du Liebster, sieh doch nach.

Menschikoff: Noch nicht die halbe Frist.

Alexei (tief aufatmend): Noch nicht die halbe. Dann ist's ja noch weit hin, dann brauchen wir noch gar nicht dran zu denken. (Er umschlingt ihn.) Sascha, ich hab' dich ganz von Herzen lieb!

Menschikoff: Ich weiß es.

Alexei: Du, wenn ich Zar bin, richt' ich mir eine Werkstatt ein im Kreml und mal' und schnitze all den lieben Tag. Und du regierst das Volk nach deinem Willen, mein Reichsverweser, du. So wolltest du es ja.

Menschikoff (vor sich hinblickend): So wollte ich's . . .

Alexei: Und jetzt nicht mehr?

Menschikoff: Auch jetzt noch. Doch fürchte ich, man wird dich nicht in Ruhe schnitzen lassen.

Alexei: Wer wird . . .

Menschikoff: Die Bärtigen.

Alexei: Die Altgläubigen, die Fremdenhasser?

Menschikoff: Die werden kommen und fordern, daß du die Fremden fortjagst.

Alexei (naiv): So jagen wir sie fort.

Menschikoff (ernst): Nein du, Rußland braucht sie noch lange.

Alexei: So sage ich, es wäre dein Befehl, die Fremden blieben.

Menschikoff: Und wenn die Bärtigen mir nicht gehorchen?



Digitized by Google

Alexei: Wer wird dir nicht gehorchen.

Menschikoff: Und Katharina?

Alexei (sehr erregt): Die muß, fort muß die, fort!

Menschikoff: Das muß sie nicht.

Alexei: Sie muß; denn dann ist meine Mutter wieder da.

Menschikoff: Und wenn ich Katharina zu mir nähme?

Alexei (tief erstaunt): Wenn du, geh' laß, du willst mich quälen. Ach, Sascha, wir wüsten mit der teuren Zeit, verschwenden viele Augenblicke an nichts.

Menschikoff: An nichts, Alexei?

Alexei: Was zeigt die Uhr jetzt?

Menschikoff: Drei Viertel fast der Frist.

Alexei: Dies Höllenwerk, was stiehlst du uns die Augenblicke fort, du neid'sches Ding! (Er wirft sie durch die Zelttür.) Zerberste du vor Neid! (Pause.) Es ist noch lange hin, nicht wahr? (Man merkt, daß er eine furchtbare Aufregung mit Mühe niederzwingt.)

Menschikoff: Nicht gar zu lange mehr.

Alexei: Was siehst du mich so seltsam an?

Menschikoff: Ich seh' dich grade an, wie je.

Alexei (sieht ihm in die Augen. Pause. Plötzlich ausbrechend): So hilf mir doch!

Menschikoff: Wobei denn nur?

Alexei: Ja, siehst du, fühlst du denn nichts? Du hast doch alles mit gehört!

Menschikoff: Ja, was denn, sprich doch deutlich!

Alexei: Das ist doch alles abgekartet Spiel.

Menschikoff: Der Angriff auf die Feste? Ja, das hat der Zar allein ersonnen.

Alexei: Um meinetwillen.

Menschikoff: Gewiß.

Alexei: Um mich bequem beiseit' zu schaffen, nicht?

Menschikoff (ganz verblüfft): Was?

Alexei: Daß man dann sagen kann, er ist im Kampf gefallen.

Menschikoff (faßt ihn an): Ja, sprichst du irr?

Alexei: Ich bin ganz klar, klarer wie du.

Menschikoff: Ja, hast du nicht gehört, wie er zu dir sprach, wie niemals noch zuvor; wie er, der Zar, mit Zittern zu dir sprach, wie er dich bat?

Alexei (elementar): Ich glaub' ihm nicht!

Menschikoff: Du glaubst ihm nicht. Hat er dich nicht geküßt?

Alexei: Hat nicht auch Judas den Herrn geküßt?

Menschikoff: Alexei!

Alexei (fieberhaft): Er lügt, der Zar, er lügt. Er möcht' mich gerne täuschen; er täuscht mich nicht. Wie er auch das Gesicht verzieht, wie er die Worte anbringt, ich weiß schon, was er will. Selbst soll ich in die Schwerter rennen. Wer ist dann schuld an meinem Tod? Ich starb den schönen Tod des Kriegers und werde laut beklagt, festlich betrauert. Haha! Der Zar weiß doch genau, daß ich das gar nicht kann, was er mir ansinnt. Ich hab' nicht eines Knaben Kraft in diesen Händen. Und meine matten Augen. Ich bin fast blind zur Nacht. Und da soll ich hinein mich schleichen



Digitized by Google

zum Ueberfall. Da in die dunkle Burg, zu den blutgierigen Türken. Ich gehe in den Tod, Sascha.

Menschikoff (zur Seite sehend): Das ist bei alledem noch nicht gesagt.

Alexei (traurig): Sprich doch nicht so. Du weißt ja doch, es ist so. (Menschikoff blickt dumpf vor sich hin. Alexei sieht wie geistesabwesend im Zelt umher. Plötzlich schrickt er zusammen.) Da hör', der Schnee knirscht draußen . . . Schritte. (Beide starren nach dem Zelteingang.)

Tischka (erscheint): Der Bote kommt vom Zaren.

Menschikoff: Wie, jetzt schon?

Tischka: Er kommt von Westen. Der Zar ging westwärts, wer soll das anders sein. Soll ich die Fackel bringen?

Menschikoff: Laß ihn doch erst heran.

Tischka (hartnäckig): Er ist's gewiß, mein Fürst.

Menschikoff: Ich glaub' dir, Tischka.

Tischka: So schick' ich ihn herein.

Menschikoff: Nimm ihm die Botschaft ab. (Tischka ab.)

Alexei: Er ist's, er ist's, er soll mich holen. (Sich an Menschikoff anklammernd.) Rette mich!

Menschikoff: Wie kann ich das?

Alexei: Rette, rette mich, ich will nicht sterben. (Er ist vor ihm auf die Knie gefallen und umschlingt ihn.)

Menschikoff: Unsel'ger du!

Alexei: Du sagst, du hast mich lieb; kannst du mich gehen lassen, den Mördern in die Arme? (Menschikoff faßt, schwer atmend, wortlos Alexeis Kopf mit beiden Händen und sieht ihn an.) Was wird aus meiner Mutter, wenn ich sterbe? Sie hat ja doch nur mich. Du, sie verdorrt im Kloster. Sie kommt nie wieder an das Licht der Welt. (Den Rock aufreißend und ein Päckchen hervorholend.) Da sieh, da hab' ich Briefe von ihr. Neulich in dem Aufruhr auf dem Platze hat sie mir einer zugesteckt. Sie bangt, sie klagt, sie ruft nach meiner Hilfe, und ich soll sehenden Auges in den Tod, so ohne Abschied, ohne Wiedersehn. Da tu' die Liebe mir und töt' mich gleich. Du hast schon oft gemordet, du triffst mich sicher.

Menschikoff (ausbrechend): Alexei, Liebster, sei doch still!

Alexei (an ihm, flehentlich): Du rettest mich, nicht wahr? Du läßt mich nicht verderben?

Menschikoff: Wo hab' ich denn die Macht?

Tischka (im Zelteingang): Da steht der Bote. Befehl vom Zaren: Der Zarewitsch bricht unverzüglich auf und gibt das Zeichen. Die Fackel ist bereit und meine Leute zerhauen schon die Luft mit ihren Schwertern. Soll ich die Fackel schwingen?

Menschikoff: Verzieh' noch einen Augenblick.

Tischka (auf das daliegende Panzerhemd deutend): Der Zarewitsch will erst den Panzer anziehn. (Bleibt wartend stehen.)

Menschikoff: Ich ruf' dich gleich.

Tischka: Ich geh', mein Fürst. (Ab.)

Menschikoff: Ich will mit dir gehn, wenn's auch der Zar verbot. Ich will's. Tischka und ich, wir schützen dich, so wird dir nichts geschehen.

Alexei: Und wenn du fällst im Handgemenge?



Digitized by Google

Menschikoff: Ach, du bist feig, Alexei.

Alexei: Ich bin's, doch will ich nicht, daß du Gefahr um meinetwillen suchst.

Menschikoff: Bleib' hier, ich geh' allein.

Alexei: Nein, nein, das sollst du nicht, ich kann nicht bleiben. Er schlägt mich tot, wenn ich zurückbleib'.

Menschikoff: So sag', was soll, es wird zu spät.

Alexei: Fort will ich, fliehn!

Menschikoff: Fliehn, du? Wohin denn?

Alexei: Weit außer Landes.

Menschikoff: Du, außer Landes?

Alexei: Ja, in die Fremde.

Menschikoff: Du wolltest nie aus Rußland fort, du haßt die Fremden.

Alexei: Fort will ich, nur weit fort. Da kann ich mich verbergen vor dem Zaren, da kann ich leben.

Menschikoff: Wer soll dich denn geleiten?

Alexei: Ja, wer, wer soll? Ich geh' allein! Nur schnell, nur fort! (Er macht sich fertig.)

Menschikoff: Und in drei Stunden haben dich die Reiter des Zaren oder die Türken.

Alexei: Hilf mir, Sascha!

Tischka (erscheint im Zelteingang): Mit Stillestehn erobert man kein Schloß. Mein Fürst, ich bin vorwitzig; doch bricht der Zarewitsch nicht unverzüglich auf, so reißt der Plan entzwei.

Menschikoff: Ist jemand vor dem Zelt?

Tischka: Niemand. Den Boten schickt' ich zu den andern.

Menschikoff: So zieh' das Fell dicht vor und komm' hierher. Du sagst, du wärst mir dankbar, Tischka.

Tischka: Bei Pskow gabt Ihr Euer Leben preis für meins. Da habt Ihr meins erobert. Braucht Ihr's, mein Fürst, so nehmt's.

Menschikoff: Nein, Tischka, ich will nur einen Dienst.

Tischka: So denkt, er ist getan.

Menschikoff: Der Zarewitsch muß fort und schnellstens außer Landes. Kannst du ihn führen?

Tischka: Wir reiten. (Er wendet sich zum Gehen.)

Menschikoff: Besorge nicht, daß dich des Zaren Rache trifft.

Tischka: Ich fürchte keinen Zaren, auch nicht den großen Zar. Ich bin der freie Hetmann der Kosaken und zahl' nur den Tribut, weil ich es will. Wir sind hierher gezogen um Beute, nicht auf Befehl des Zaren. Ich hol' die Pferde. (Ab.)

Menschikoff (von jetzt ab in starrem, dumpfem Ton): Er wird dich sicher führen, soweit er kann. Sag', hast du Geld?

Alexei: Nein, nichts.

Menschikoff: Hier sind Dukaten, es ist des Zaren Geld, Sold für die Truppen, doch geb' ich dir's. Wo denkst du hinzugehn?

Alexei: Wo soll ich hin?

Menschikoff: Nach Oesterreich. Nach Wien, dem Moskau dieses Reichs. Dort vertraust du dich dem Vizekanzler, dem Grafen Schönborn. Merkst du den Namen?



Digitized by Google

Alexei: Graf Schönbronn, ja.

Menschikoff: Ich schreib' dir's auf. (Er macht Notizen in ein Schreibtäfelchen, das er Alexei gibt.) Verwahr's da in der Tasche. Doch bleib' nicht lang in Wien. Dann geh' und such' ein Land, Italia heißt's. Ich kenn' es nicht, doch hab' ich sagen hören, es sei der Sonne Lieblingsland, drum wär' sie ihm um viele blaue Himmel näher als jedem andern. Ihm läßt sie Früchte reifen, wie man's vom Garten Eden rühmen hört. Such' dir das Land, dort lebe still und glücklich.

Alexei: Dort will ich leben, du. (Zögernd.) Dort will ich leben. (Pause.) Doch was wird aus Affraßja?

Menschikoff: Die hat genug gelebt.

Alexei: Was?

Menschikoff: Die wird den Rückmarsch nicht überstehn.

Alexei: Du willst sie morden lassen. Ich seh' dir's an, du willst. Du siehst jetzt aus ganz wie der Zar; die Stimme wie des Zaren, wenn er Blutbefehle gibt.

Menschikoff: Laß sein.

Alexei: Nein, nein, sie geht mit mir. Sie geht gewiß mit mir, sonst bleib' ich hier, sonst geh' ich in den Tod mit den Kosaken.

Menschikoff: Du nimmst dein Unglück mit.

Alexei: Nein, mein Glück, das wenige, was ich habe. Was soll ich einsam in dem fremden Land, wie soll ich leben dort? Mit ihr nur kann ich's, sie kann mir von der Heimat reden, allein halt' ich's nicht aus.

Menschikoff: So nimm sie mit. Ich will dir den letzten Wunsch auf diese lange Reise nicht verweigern.

Alexei: Wie gut du bist. Ich will sie holen.

Menschikoff: Bleib' hier, sie wird geholt. Laß dich noch ansehn, ich seh' dich wohl nicht wieder. Ich muß gar wünschen, daß ich dich niemals wiedersehʼ. In Rußland sicher niemals. Du gehst in die Verbannung.

Alexei: Ja, Sascha!

Menschikoff: Fürs ganze Leben.

Alexei: Ja!

Menschikoff: Du darfst nie wieder heim nach Rußland.

Alexei: Nie wieder.

Menschikoff: Schwör', daß du niemals wiederkehrst.

Alexei: Ich schwör's.

Menschikoff: Und küss' das Kreuz darauf. (Er nimmt das Kreuz herab, Alexei küßt es.) Nun lebe wohl, ich will dich lieb behalten. (Er umarmt und küßt ihn, Alexei weint.)

Tischka (tritt auf mit einem andern Kosaken): Der Essaul bleibt bei Euch an meiner Statt.

Menschikoff: Hol' den Taraska noch.

Tischka: Er hält die Pferde.

Menschikoff: Du nimmst ihn mit.

Tischka (mit Betonung): Kann dieser Junge reiten?

Menschikoff: Er wird's.

Tischka: Ich bleib' auf türk'schem Grund mit dem Zarewitsch.

Menschikoff: Und bringst mir Nachricht dann.

Tischka: Werd' ich verfolgt? Der Flüchtige hat einen Weg, doch wer ihm nachsetzt, hundert.



Digitized by Google

Menschikoff: Nein, Tischka, ich bin's, der den Kosaken jetzt befiehlt. (Tischka, Alexei und Affraßja haben jetzt die Pferde bestiegen, Menschikoff im Zelteingang.) Laß nur die Zügel locker, Tischka reitet vor. Die Mütze fest, es stöbert. Nun fort. Denk' an mich, wenn du glücklich bist! (Er schaut den Abreitenden einen Augenblick nach, dann läßt er die Zeltwand zufallen, tut ein paar Schritte und bleibt, vor sich hinstarrend, stehen.) Was hab' ich da getan! (Er hebt das liegen gebliebene Schwert der Romanows auf, besieht es gedankenlos und stützt es auf den Boden, weiter vor sich hinstarrend. Draußen unterdrückte Stimmen von Kosaken. Menschikoff geht zum Zeltausgang und ruft hinaus): Essaul, die sollen ruhig sein und warten! (Der Lärm verstummt. Pause.)

Katharina (noch draußen): He, ihr, wo ist Fürst Menschikoff? (Sie tritt eilig ins Zelt.) Da bist du. Was ist geschehn? Warum ist der Zarewitsch noch nicht fort?

Menschikoff: Er ist's.

Katharina: Des Zaren Bote kam? (Menschikoff nickt.) Doch sah der Zar kein Feuerzeichen. Er stand und starrte unverrückt hierher. Schlug einen, der ihn ansprach, nieder. Niemand wagt sich vom Platz. So machte ich mich auf hierher. Er stand noch reglos, als ich ging, doch seine Lippen zitterten und murmeln hört' ich ihn: Ich hol' ihn!

Menschikoff: So soll er kommen, ich wart' auf ihn.

Katharina: Doch sagst du, der Zarewitsch sei aufgebrochen. Weshalb so spät? Warum gab er das Zeichen nicht? Und dort das Panzerhemd und das geweihte Schwert in deiner Hand?

Menschikoff (qualvoll aufschreiend): Frag' mich nicht weiter, du!

Katharina: So will ich dem Zaren sagen, daß der Zarewitsch aufgebrochen ist. Gib du das Zeichen noch! (Sie will fort.)

Menschikoff: Bleib', ich sag's ihm selbst.

Katharina: So will ich das Zeichen geben lassen.

Menschikoff: Nein.

Katharina: So tu' denn beides. (Menschikoff bleibt unbeweglich stehen.) Ja, worauf wartest du?

Menschikoff: Ich sagt' es: auf den Zaren.

Katharina: Was ist mit dir, Danilowitsch? Mir bangt.

Menschikoff (mit Bitterkeit): Um mich?

Katharina (verletzt, nach kurzer Pause): Nein.

Menschikoff: Du hast doch stets an dich gedacht bisher.

Katharina: Und will's auch fürder tun.

Menschikoff: Liegt darin deine Macht, das Glück zu fangen?

Katharina: Wo hab' ich Glück?

Menschikoff: Es ist dir nah, frohlocke du!

Katharina: Weshalb?

Menschikoff: Du weißt es schon. Fort ist er, der Zarewitsch.

Katharina (jäh verstehend): Fort, fort, geflohn? (Menschikoff nickt.) Geflohn? Und du stehst da, du schickst nicht die Kosaken aus, ihn festzuhalten?

Menschikoff: Ich half ihm selber fort.

Katharina: Du halfst?

Menschikoff: Er wähnte den Tod vor Augen und flehte um sein Leben mich.

Katharina: Du halfst ihm fort? So rette, rette dich!



Digitized by Google

Menschikoff: Ich warte auf den Zaren.

Katharina: Du bist des Tods, wenn er dich trifft, er schlägt dich nieder.

Menschikoff (sich aufrichtend): Der Zar!

Katharina: Das tut er, ja, das tut er. (Sich an ihn klammernd.) Du sollst nicht sterben. Nicht von des Zaren Hand.

Menschikoff: Nein.

Katharina: So komm, verbirg dich vorerst.

Menschikoff (lacht auf): Mich verkriechen?

Katharina: Du willst ihm doch nicht trotzen, du dem Zaren?

Menschikoff: Was kümmert's dich? Was drängst du dich an mich? Bist du nach neuen Küssen lüstern, du?

Katharina: Nach alten, meinst du.

Menschikoff: Sprich davon nicht.

Katharina: Du tust's.

Menschikoff: Du bist des Zaren.

Katharina: Warum?

Menschikoff: Mit gleichem Rechte frag' ich dich.

Katharina: Mit gleichem Recht? Dann sag' ich dir: Weil er der Stärkre ist. Den Mächtigsten zu freien zog ich aus, ließ Heimat, Freunde, Eltern hinter mir. So traf ich dich, als du Marienburg gestürmt. Du warst der Herr. Du nahmst mich wie einen Lohn, wie königliche Beute. Doch dann kam er, der stärker ist als du; denn er nahm mich dir weg!

Menschikoff: Du sprachst zu mir von Liebe.

Katharina: Du auch.

Menschikoff: Und ließest mich im Stich.

Katharina: Was hieltest du mich nicht. Was legtest du nicht Hand auf mich und sprachst: mein ist sie. So ging ich noch zu spät. Sollt' ich noch warten, bis du mich um zwölf Acker Land verschachert?

Menschikoff (das Haupt senkend): Er war der Stärkere.

Katharina: Er ist es noch; es gilt dein Leben, flieh!

Menschikoff: Nein.

Katharina: Verläßt du dich auf mich, daß ich dich schütze?

Menschikoff (auffahrend): Geh' von mir jetzt, sonst ruf' ich die Kosaken.

Katharina: Daß dich der Zar ums Leben betteln ließe, daß ich das sehen könnte!

Menschikoff: Das wirst du nicht. (Bewegung draußen, erst wirre Rufe, dann deutlich hörbar:) Der Zar!

Katharina (hinaussehend): Was ist? ... Der Zar, ja dort, er kommt in wildem Laufe! (Auf Menschikoff zueilend und ihn umschlingend.) Laß mich, ich hab' dich lieb!

Menschikoff (drängt sie rauh von sich): Geh' jetzt, ich will allein sein.

Katharina (aufflammend): Ja, ich gehe! (Ab.)

Menschikoff: Ich küß dich noch!

(Menschikoff steht, fest auf dem Boden wurzelnd, das Schwert gesenkt, den Blick auf den Zelteingang gerichtet, da. Der Lärm draußen ist verstummt. Pause. Die Zeltwand wird zurückgerissen. Peter steht im Ein-



Digitized by Google

gang, das nackte Schwert in der Faust, mit funkelnden Augen, verzerrtem Gesicht, das Haar zerweht, ganz Tier. Er keucht vom jähen Laufe.)

Peter (nicht laut): Wo ist er?

Menschikoff: Fort, Herr!

Peter (mit irrem Lachen): Verkrochen, ja! (Er läuft umher, sucht im Schlitten, wirft Stroh und Decken heraus.) Hilf suchen, he, hilf suchen! Ich peitsch' ihn hin! (Zu Menschikoff.) Bei den Kosaken, was? (Er will hinaus.)

Menschikoff: Nein, Herr!

Peter (sich im Eingang umdrehend): Du weißt?

Menschikoff: Der Zarewitsch ist fortgeritten.

Peter: Geflohn? Haha, der kommt nicht weit. Heda, die Pferde, ich reite selber vor.

Menschikoff: Bleib', Herr, es ist umsonst.

Peter: Haha, die Pferde!

Menschikoff: Tischka geleitet ihn, der weiß die Wege.

Peter: Der? . . . Der tück'sche Hund, der schlägt sich zu den Bärtigen. Ich laß ihn spießen.

Menschikoff: Er tat's nur auf Befehl.

Peter: Was? Wer befahl?

Menschikoff: Ich!

Peter: Bist du betrunken? Willst du den Saufpapst spielen? Das ist jetzt nicht die Zeit. Wer half ihm fort?

Menschikoff: Ich, Herr!

Peter: Du? Du verrätst mich? (Er hebt das Schwert, um ihn niederzuschlagen.)

Menschikoff: Nein! Er bat ums Leben und ich hab' ihn lieb!

Peter (läßt das Schwert sinken und bricht in eine gellende Lache aus): Hahaha, er bat ums Leben, er winselte, und du, mein Herzenskind, halfst ihm aufs Pferd und schnalztest: lauf! Hahahaha! Dich muß ich zu den Tollen sperren, die werden all' an dir gesund.

Menschikoff: Er sollte nicht von Türkenhänden sterben, er wär's gewiß.

Peter: Von unsern Händen, meinst du. Wir müssen ihn doch töten, he.

Menschikoff: Herr, ich versteh' dich nicht.

Peter: Du Narr! Wo ist er hin?

Menschikoff: Er will ins Ausland.

Peter: Ins Ausland, ha, ins Ausland? Kannst du das Blut bezahlen, das das kostet?

Menschikoff: Wie, Herr?

Peter: Wenn ich ihn mit den Waffen holen muß. Ich muß ihn holen doch, tot oder lebend.

Menschikoff: Herr, laß ihn ruhig in der Fremde leben und glücklich, wenn er kann.

Peter: Du Herzchen! Und wenn ich tot bin, kommt er, das Reich zu fordern.

Menschikoff: Er kommt nicht wieder.

Peter: Bist du ein Sternendeuter?

Menschikoff: Er hat das Kreuz darauf geküßt.



Digitized by Google

Peter: Das Kreuz von Holz. Weißt du, was er dabei gedacht, der Popenliebling? Und wenn die Bärtigen ihn holen?

Menschikoff: Er wird das Reich nicht haben.

Peter: Wer will das hindern?

Menschikoff: Ich.

Peter (auflachend): Du? Das wird ein Schlachten! Die Ströme fließen rot. Dein Blut zahlt mit. Willst du mein Volk mich kennen lehren? Er ist der angestammte, rechtmäßige Erbe. Ihm hängt es an.

Menschikoff (unsicher): Er wird nicht kommen.

Peter: Und stürb' er in der Fremde, wer weiß davon. Für jeden Gauner ist die Krone feil. Kennst du die Dmitris nicht, die alle der Marfa Söhne wollten sein? (Menschikoff senkt schweigend das Haupt.) Laß die Kosaken satteln, noch kann es sein, wir holen ihn zurück.

Menschikoff (gewaltsam): Nein, Herr! Er soll in Freiheit glücklich leben.

Peter (hinausrufend): He du! (Der Essaul erscheint im Eingang.) Wir reiten ab!

Menschikoff: Wir bleiben! (Der Essaul bleibt in der Zeltöffnung, auf Menschikoff blickend, stehen, Peter dringt mit dem Säbel auf ihn ein.)

Peter: Du läufst noch nicht, du Hund! (Der Essaul entweicht.)

Menschikoff (nachrufend): Essaul, wir bleiben!

Peter: Kennst du nicht deinen Herrn?

Menschikoff: Hier bin ich Herr, ich führe die Kosaken!

Peter: Katharinuschka, he, sieh, ob sie satteln.

Menschikoff: Sie satteln nicht, wenn ich es nicht befehle.

Peter: Dein Kopf wird wohlfeil, du. Ich laß ihn rollen.

Menschikoff: Das kannst du nicht. Das wirst du nicht. Du schlägst die Schwerthand dir nicht selber ab.

Peter: Wenn sie mich ärgert!

Menschikoff: Ein treuer Diener ärgert nicht den Herrn.

Katharina (im Eingang): Sie satteln nicht, sie stehen bei den Pferden.

Menschikoff (in aufleuchtendem Trotz): Sie satteln nicht! Hörst du, sie satteln nicht!

Peter: Du bist Gefangener. Zweifach um Hochverrat laß ich dich richten.

Menschikoff: Ich geb' mich nicht! (Hinausrufend.) Heran! Ihr Pelzgetier, hierher! (Kosaken füllen den Hintergrund.) Da seht den Zaren, unsern Herrn, den Zaren! Der hat euch hergeführt, mühselig war der Marsch, manch einer fiel. Und nun, wo wir am Tor sind, will er euch die Beute vorenthalten. Ihr sollt die Burg nicht stürmen, sagt der Zar. Wollt ihr umsonst geritten sein? Schreit nicht, man hört es drüben! Hebt eure Schwerter, wenn ihr stürmen wollt! (Die Schwerter fliegen hoch.) Da siehst du, Herr, sie wollen stürmen, Herr; doch ist ein Führer not. Laß mich sie führen!

Peter: War das die Absicht? Jetzt lern' ich sehen. Da freut's dich wohl, daß der Zarewitsch fort ist?

Menschikoff (vorstürzend, dem Zaren zu Füßen): Ich fleh' aus ganzer Seele: Herr! laß mich sie führen. Ich bring' dir Asow wieder! Herr, ich bring's!



Digitized by Google

Peter: Ich will es nicht von dir! Du Hergelaufener, du von der Gnade Großgezogener! Bist du Zarewitsch?

Menschikoff: Wär' ich's nicht wert zu sein?

Peter: Nichts bist du, nichts!

Menschikoff: Laß mich sie führen, Herr!

Peter: Wir brechen auf nach Moskau.

Menschikoff: Bei allen Heiligen, so tu' ich's selber. (Mit dem Schwert auf die Feste zeigend.) Dorthin geht unser Weg!

Peter: Haha, die Schädel rennt ihr euch ein! Du hast den Tischka fortgeschickt, der weiß allein den Weg.

Menschikoff: Ich find' ihn auch.

Peter (sich entgegenwerfend): Ihr bleibt! Ich bin der Zar! Ich hab' zu wollen, ob Frieden oder Krieg ist mit den Türken. (Kritischer Moment der Unschlüssigkeit.)

Menschikoff: Hierher!

Peter: Hornbläser, blast! (Da der nächste nicht gleich ansetzt, entreißt ihm Peter das Horn und schlägt ihn damit nieder. Zum nächsten.) Blas' du! Blast, daß ihr berstet! (Die Kosaken blasen; ein schauerlicher, wilder, langgezogener Laut.) Schwenk' deine Fackel du, du brauchst sie doch noch! (Pause. Alle stehen starr, nur der Hornruf gellt durch die Nacht.) Der Wind trägt gut. Da seht, der Türke wacht! (Es wird auf der Feste lebendig; Feuer flammen auf, Hornrufe aus der Ferne. — Peter in wilder Freude.) Nun fort, hussa! Die Janitscharen kommen!

Menschikoff: Ich bleibe! Hört ihr, euer Führer bleibt!

Peter: Du Narr! Der will euch all' ans Messer liefern! Nehmt ihn gefangen. Ich befehl's, der Zar! (Zehn willige Fäuste erfassen Menschikoff.) Den Degen! So ist das Schwert der Romanows nicht feil! Die Pferde her, wir reiten mit dem Tod! (Vorhang.)

## Rundschau

Allgemeineres

### Literarischer Ratgeber

Diejenigen unsrer Leser, die uns immer wieder darum angingen, statt des „Ratgebers" doch wieder ein „richtiges Kunstwartheft" zu geben, sehen für dieses Jahr wennschon nicht für alle Jahre ihren Wunsch erfüllt. Wir selber haben bereits im letzten „Ratgeber" angedeutet, es sei unsicher, ob er in Zukunft noch Jahr für Jahr erscheinen werde. Während der Kunstwart fortwährend weiteren Ausbau verlangt, forderte er gerade im Beginn der Winterzeit zu viele Kraft, die dem Blatte selber entzogen werden mußte, und konnte wegen der Teilung der Arbeit bei der Kürze der Zeit doch auch seinerseits nicht so durchgeführt werden, daß er uns selber ganz befriedigt hätte. Auf die Dauer war das nicht eben erquicklich. Dann aber: der „Ratgeber" hat mit seinen sieben Heften den größten Teil seiner Aufgabe nun gelöst — es sieht mit den „Weihnachtskatalogen" des deutschen Buchhandels lange nicht mehr so trostlos aus, wie vor seinem ersten Erscheinen, wir haben ihrer jetzt mehrere, bei denen die „geschäftlichen Interessen" nicht mehr das allein entscheidende Wort sprechen. Und schließlich: wir denken gar nicht daran, diese von uns zuerst auf solche Weise bebauten Felder künftig brach liegen



Digitized by Google

zu lassen. Wir erstreben nur für den „Ratgeber" so viel Muße und Zeit, wie er verlangt, um bei aller Schlichtheit doch an Gediegenheit über dem Besten zu stehen, was wir Deutschen von literarischen Ratgebern bis jetzt überhaupt gesehen haben — denn selbst dieses Beste, wozu unser eigner Katalog ja doch wohl gehört, kann unsrer Beobachtung und Erfahrung nach bei alljährlichem Erscheinen nicht gediegen sein. Deshalb bereiten wir unter Beihilfe zahlreicher hervorragender Gelehrter einen großen „Literarischen Ratgeber, herausgegeben vom Kunstwart" vor, der nur etwa das dritte oder fünfte Jahr in neuen Bearbeitungen erscheinen soll.

Von dem in vorigem Herbst erschienenen „Literarischen Ratgeber für 1905" haben wir eine Anzahl von Abzügen zurückhalten lassen, um sie den heuer neu zu gewinnenden Lesern des Kunstwarts zur Verfügung zu halten. Sie sind zum Preise von einer Mark für das Stück durch alle Buchhandlungen oder unmittelbar vom Kunstwart-Verlage zu beziehen.

## Literatur

### Neue Bücher

Springtanz. Roman aus dem nordischen Bauernleben von Emil Frithjof Kullberg (Alfred Janssen, Hamburg). Ein Epos in Romanform. Das Individuum ist hier nicht wie zumeist in Romanen von heute die Hauptsache, sondern die ist das Vorüberrauschen einer ganzen Welt. Wenn auch nicht einer Welt von der Weite und Fülle Homerischer Heroenzeiten, sondern eben nur der engeren Welt norwegischen Bauernlebens, so doch dieser in all ihren Möglichkeiten. Und wird uns die Tragik im Drama daran offenbar, daß sein Held die Herrschaft des Schicksals erschüttert, so zeigt das Epos seine Größe und seine Tragik, denn schließlich ist alle Größe tragisch, darin, daß die Herrschaft des Schicksals über die Menschen immer unerschütterlich feststeht. Man denke nur an Spittelers Olympischen Frühling. Deshalb hat das Epos eine möglichst große Anzahl, eine Fülle von Menschen nötig, denn nur so läßt sich seine Tragik illustrieren. Beim Drama ist solche Fülle meist nur ein Hindernis. Auch Kullberg illustriert an einer Fülle von Menschen. Grade wie das klassische Epos. Und hier wie dort sind sie nicht Selbstzweck, sondern dienen vor allem dazu, daß sich die Macht des Schicksals an ihnen in ihrer ganzen Breite und Tiefe kund tue, indem es in ruhiger Selbstverständlichkeit jeden seinen Weg zur Vollendung und dann zum Tode weist. Gar mancher wird geboren und stirbt in dem Buch, das deshalb seinen Gang ruhig weiter geht, während im modernen Roman meistens nur die Geburt und das Ende eines Menschen, des Helden, entscheidend ist und ihm Anfang und Ende gibt. Springtanz ist ein Bauerntanz auf den Felsen am Fjord. Da gleiten, neigen und verbeugen sich in fröhlichem Tanz die Menschen, während unter ihnen die Brandung tobt. Näher treibt die Flut, die Brandung heult, der Tanz ist zu Ende. Ein gutes Symbol für diesen Roman, der wie jedes Epos von Wert sich zur Nachtischlektüre durchaus nicht eignet. Er braucht Sammlung und Geduld. Dann lohnt sich's aber auch, ihn zu lesen.

Hans Heinzlin. Erzählung von Wilhelm Fischer in Graz (Georg Müller, München und Leipzig). Ist „Springtanz" ein Epos, dann ist diese neue Erzählung des Grazer Poeten ein Idyll. In einem zierlichen, durch mancherlei kleine dialektische Anklänge noch besonders lebendigen Deutsch erzählt Fischer von den Schicksalen des Bildschnitzers Hans Heinzlin, der sich als Künstler über der



Digitized by Google

gewöhnlichen Welt hoch erhaben weiß und zugleich doch diese gewöhnliche Welt und ihre Anerkennung schon um des leidigen täglichen Brotes willen nicht entbehren kann. Immer hochmütiger wird der Bildschnitzer. Immer weniger macht er sich aus der Welt, macht sich natürlich auch die Welt aus ihm, sodaß Heinzlin zumeist ein gar kümmerliches, wenn auch stolzes Dasein führt. Etwas Don Quichotterie steckt in dem Mann, was der Dichter sehr fein und hübsch zum Ausdruck bringt. Aber Hans Heinzlin ist kein Genie, nur ein kleiner Bildschnitzer von bescheidenem Können. Also darf, sagt sich Fischer mit Recht, die Sache nicht tragisch enden. So heiratet denn Heinzlins Töchterlein einen wohlhabenden Mann und alle Not ist vorbei. Ein Idyll, lieblich und doch nicht ohne leise Tragik, die stille, gemütreiche Erzählung eines liebenswerten Poeten.

Daniel Abraham Davel. Erzählung von Otto Helmut Hopfen (S. Fischer, Berlin). Eine geschichtliche Erzählung, denn Davel ist eine historische Persönlichkeit. Durch einen Gewaltstreich wollte er seine Heimat, das Waadtland, aus der Abhängigkeit von Bern befreien. Der Gewaltstreich mißlang und Davel wurde am 24. April 1723 hingerichtet. Ein merkwürdiger Mensch. Starr im Glauben wie sein Vater, der Prediger war, ein tollkühner, erfolgreicher Soldat und ein Schwärmer zugleich. So ein Charakter mag einen Dichter wohl reizen, und Hopfen hat uns diesen Mann und seine Zeit, soweit sie zur rechten Beurteilung Davels in Betracht kommt, in seiner schönen Erzählung nahe gebracht. Nur der schwärmerische Zug in ihm wird auf etwas triviale Weise erklärt. Davel faßt in unserm Buch nämlich eine tiefe Neigung zu einem Mädchen mit Namen Victoire, deren ungewöhnliche Art ihn in seiner Idee, das Waadtland zu befreien, bestärkt. Victoire verschwindet auf geheimnisvolle, auch für den Leser geheimnisvolle Weise aus unsers Helden Nähe, und nun wird ihm dieses Wesen mit dem verheißungsvollen Namen geradezu zum Symbol seiner Befreiungsidee. In allen entscheidenden Lebenslagen fühlt er sie sich fortan fast körperlich nahe, hält Zwiesprache mit ihr und ihrer Stimme folgt er. Hopfen gibt uns diese Victoire zu sehr als Grund für Davels Schwärmerei. Er hätte wohl besser getan, wenn er sie uns nur als eine der Ursachen, die des Helden schwärmerische Anlage zum Ausbruch bringen, dargestellt hätte. So kommt etwas allzu unklares und mysteriöses in diesen Teil des Buches.

Eckhart von Jeperen. Roman von Max Freiherrn von Münchhausen (Carl Reißner, Dresden). Das Bekenntnisbuch eines jungen Aristokraten von heute und als Zeitdokument besonders interessant. Schopenhauer und Nietzsche, von dem es in letzter Zeit so merkwürdig still geworden ist, sind für den Helden die großen geistigen Erlebnisse. An einem vagen Pessimismus vorbei, der sich fleißig an Schopenhauer nährt, gelangt Eckhart von Jeperen über Nietzsche zu einem tätigen, der Wirklichkeit zugewandten Leben. Von einer ästhetisierenden, der bunten Pracht des Katholizismus zuneigenden Betrachtung sucht sich Eckhart zu einer mehr Goetheschen Art durchzukämpfen. Nur daß der Autor selbst noch zu tief in diesen Kämpfen steckt, um nicht etwas viel darüber zu theoretisieren und sie etwas wenig gegenständlich zu machen. Nur daß Münchhausen Goethes Weltbetrachtung denn doch für allzu nahe verwandt hält mit der spätgriechischen Panverehrung und Naturvergötterung. Doch das sind Jugendübertreibungen und -Liebhabereien. Was



Digitized by Google

an dem Buche erfreut und mit mancher Schwäche versöhnt, ist die gesunde Kraft und der starke Trieb zu geistigem Wachstum. Künstlerisch gelangen ihm am besten einige Liebesepisoden. Ihre etwas schwüle Sinnlichkeit mag ebenfalls der Jugend des Autors zugerechnet werden. Sie sind farbig und lebendig und nie lüstern. Man wünscht sich, diesem Schriftsteller bald wieder zu begegnen, denn man hofft, was dies Buch verspricht, hält vielleicht schon das nächste.

Ring und Stab. Zwei Erzählungen von Ernst Heilborn (Gebr. Paetel, Berlin). Ein gebildeter Mensch von vornehmer Gesinnung, mehr ein guter Beobachter als ein dichterisch Gestaltender, erzählt uns zwei schlichte Geschichten. Die erste handelt davon, wie ein moderner, komplizierter Großstädter nach mancherlei Irrungen sein Herz an ein grades, natürliches Mädchen verliert. Die zweite spielt in einem Pfarrhaus mit seinen mancherlei Nöten um Bauern und Städter. Die wahren Helden beider Erzählungen sind zwei Frauen. In der ersten eine junge Lehrerin, ein tätiger, verständiger Mensch, dessen körperliche und seelische Gesundheit seinen Hauptreiz ausmacht; in der zweiten die alternde Pfarrfrau, ein unauffälliges, bescheidenes Wesen, das still seinen Weg durch Haus und Gemeinde nimmt und doch die eigentliche Seele in allem ist kraft ihrer Güte und mütterlichen Wärme. Man sieht, unser Autor ist ein Frauenlob. Aber einer, dem tüchtiger Kern mehr ist als äußerer, noch so bestechender Schein, dem ein echt frauliches Wesen in Haus und Familie mehr gilt als alle lauten, noch so hoch klingenden emanzipierten Worte. Ein wohltuendes Buch.

Max Groth

### Deutsche Dichter in den Schulen

Zum Gebrauche in Finnlands Gymnasien und ähnlichen Lehranstalten veröffentlichte vor einigen Jahren der Lektor Oehquist zu Helsingfors eine Auswahl aus Goethes Gesprächen mit Eckermann und ließ dann drei Hefte „Jugenderinnerungen deutscher Dichter" folgen. Wäre es nicht an der Zeit, solche Schätze unserer Literatur, die nun in einem entlegenen fremden Lande der Jugend vertraut werden, auch auf unseren eigenen Schulen den Knaben und Mädchen darzubieten? Es braucht kaum angedeutet zu werden, welcher Gewinn für die ethische, ästhetische und historische Bildung daraus erwachsen könnte. Praktisch ist die Anordnung, die Oehquist seiner Auswahl aus Goethes Gesprächen mit Eckermann gegeben: er hat die an verschiedenen Stellen vorkommenden Aeußerungen über denselben Gegenstand vereinigt zu zusammenhängenden Abschnitten, wie: Goethe über Schiller, über Napoleon, über sich selbst, Goethes Verhältnis zur Natur, Goethe und Jena usw. Hier könnten Bodes Bücher Dienste leisten. Die Erinnerungen Kellers sind dem Grünen Heinrich entnommen. W E

### Berliner Theater

Theater

Wir bekommen im allgemeinen von der englischen Dramatik der Gegenwart herzlich wenig auf unsern Bühnen zu sehen. Aber Kenner versichern uns auch immer wieder, daß wir das keineswegs zu bedauern hätten. Bernard Shaw, der Verfasser der „Candida" und des „Teufelsschülers", und Stephen Philipps, den jetzt das Düsseldorfer Schauspielhaus bei uns einführen will, seien wirklich die einzigen englischen Dramatiker, um die es sich zur Zeit lohne; der Rest werde von dem Ausstattungsstück verschlungen, sei schablonenhafte



Digitized by Google

Roman-Dramatisierung oder, was nicht weniger häufig, unverfrorene Nachahmung fremder, namentlich französischer, aber auch deutscher Stücke. Jüngst ist nun wieder eine Stichprobe auf dieses Urteil gemacht worden, diesmal von unserem „Lustspielhause", und siehe da: das Gutachten der Kenner wurde vollauf bestätigt. Es war der Schotte James Matew Barrie, der da zu Worte kam, derselbe, mit dem uns vor einem Jahr das Königliche Schauspielhaus zuerst bekannt machte, indem es das niedliche Seelchengeschichtchen vom „Stillen Gäßchen" (Quality Street) gab. Ich weiß nicht, ob das nun neu bei uns aufgeführte Lustspiel „Der Herr Haushofmeister" seiner Entstehungszeit nach vor jenes rührend naive Romänchen von der blonden Phöbe und ihrem getreuen Doktor Brown fällt, jedenfalls ist die poetische Hausmarke dieselbe geblieben: ein Lämmchen weiß wie Schnee, das kein Wässerlein trübt, so züchtig und wohlgezogen, daß es von jedem englischen Pensionatsdämchen ohne Umstände am rosaroten Bändchen in den Salon geführt werden kann. Alles, was mit Liebe, Leidenschaft oder ähnlichen Natürlichkeiten dieses Erdendaseins zu tun hat, ist mit einer altjüngferlichen Aengstlichkeit behandelt, als wäre das Stück eigens für die Prüfungsfeierlichkeiten höherer Mädchenschulen geschrieben. Damit aber nicht genug: selbst die Fabel, sonst nicht die schwächste Seite der englischen Literatur, steht diesmal auf geborgten Füßen, sintemal sie von A—Z einem bei uns schon halb vergessenen Stück Ludwig Fuldas, dem 1895 erschienenen Lustspiel „Robinsons Eiland", sagen wir höflich: entlehnt ist. Nun muß man freilich zugeben, daß uns Fuldas Drama schon heute, zehn Jahre nach seinem Erscheinen, selbst für den Dichter des „Talisman" außergewöhnlich lahm, matt, schaal und ziellos anmutet. Die dankbare Idee von der Strandung einer aus den verschiedensten sozialen Ständen zusammengesetzten Schiffsgesellschaft auf einsamer weltentlegener Insel, auf der sich nun, da alle Klassen- und Rangordnung aufgehoben ist, eine völlige Umkehrung oder doch ein völliges Durcheinander der gesellschaftlichen Unterschiede vollzieht, dieser schon seit einer geraumen Zeit heimat- und obdachlos durch die Weltliteratur wandernde Stoff ist da an einen literarischen Faxenmacher geraten, der sich des tieferen psychologischen oder satirischen Gehalts gar nicht bewußt geworden zu sein scheint. Barrie hätte es leichter gehabt als irgend ein andrer, diese geheimen Quellen des Stoffes aufzugraben — denn wo böte sich für jenen modernen Robinson-Stoff mehr Material als in dem „demokratischen" England — wenn Barrie eben nicht Barrie wäre. So begnügt er sich, ein paar dekorative Anhängsel zu geben, die sie doch wenigstens äußerlich von dem deutschen Vorbild unterscheiden. Freilich, zwischen der vornehmen Gesellschaft von Berlin W., die unser Fulda, und der von London-Hyde-Park, die Barrie schildert, herrscht kein so gewaltiger Unterschied; aber zu seinem Helden hat sich der Brite eine Figur erkoren, die nationale Eigentümlichkeiten hat und der es schon deswegen an eingeborener Komik nicht fehlt. Es ist „The Admirable Crichton" (so auch der Originaltitel des Stückes). Dieser „Bewunderungswürdige" ist seit fast drei Jahrhunderten in der englischen Literatur eine geläufige typische Erscheinung, eine Art „Allesmacher", mit dem der Englishman ein Stück seiner selbst zum besten hält. Die Art, wie sich der Haushofmeister John Crichton, zu Hause, im Heim des Earl, ein geborener Bedienter, auf der von allen Hilfsmitteln und



Digitized by Google

Bequemlichkeitsdingen entblößten Insel plötzlich zum Allerweltserfinder und dadurch zum „Herrn" aufschwingt, während die Lords und Ladys, die mit ihm verschlagen worden, ihm die Schuhe putzen und um seine Gunst und Liebe betteln, diese phantastische Utopie ist eigentlich nur aus jener englischen Romanfigur zu verstehen und zu genießen. Der Deutsche empfindet die breit ausgesponnene Schilderung dieser umgekehrten Welt als langweilig und abgeschmackt, weil er die Horizonte nationaler Komik, die sich für den Engländer wohl ohne weiteres dahinter auftun, nicht sieht, gar nicht sehen kann. Ein paar standesgemäße Verlobungen lenken am Schluß das Schifflein schnell wieder in den wohlgeordneten Hafen jener Familienhaftigkeit, die als „diskret" und „well behaved" vom Onkel an die Tante, von der Tante an die Nichte weiterempfohlen werden darf.

Nach langen baulichen und technischen Vorbereitungen hat nun auch das „Deutsche Theater" unter der neuen Leitung Max Reinhardts seine Bühne eröffnet. Daß man mit dem dafür gewählten „Käthchen von Heilbronn" keine großen schauspielerischen Triumphe feiern würde, darüber war man sich wohl klar; daß man aber auch mit der neuen stilvollen Ausstattung des Stückes bei der Berliner Kritik so wenig Gegenliebe finden würde, darauf war man doch wohl nicht vorbereitet. Nach meiner Meinung hat aber der Zorn auf den „Ausstattungsprunk" hier einmal gegen Gespenster gefochten. Kleists Märchen- und Ritterdrama ist aus sich so sehr aufs Lyrische und Malerische gestellt, daß eine diese Elemente stark betonende, sie aber keineswegs zu Tyrannen des Worts und der Handlung erhebende Darstellung, wie das „Deutsche Theater" sie gab, alles andere eher denn ein Attentat auf den Dichter bedeutet. Nirgends würde ein hohler, bloß äußerlich in eine Bühnendichtung hineingetragener Ausstattungsprunk entschlossenere Bekämpfer finden als an dieser Stelle; aber wo das Stimmungsvolle, Malerische und Musikalische so ungesucht aus dem Werke des Dichters selbst quillt wie im „Käthchen", braucht die Regiekunst des zwanzigsten Jahrhunderts sich ihm nicht quäkerhaft zu versagen.

**Friedrich Düsel**

## Münchner Theater

„Die Juden" Eugen Tschirikows, deutsch von Georg Polonsky, für die Bühne bearbeitet von Rudolf Bernauer, wurden am Münchener Schauspielhause gegeben. In der Familie des armen russisch-jüdischen Uhrmachers Fränkel setzen sich Zionisten mit modern „aufgeklärten" Juden und dem revolutionär kosmopolitischen russischen Studenten auseinander, der die Tochter des Hauses liebt. Der letzte Aufzug bringt eine mörderische Judenverfolgung, der auch der junge Russe an der Seite seiner Geliebten erliegt. Von einem Kunstwerk kann gegenüber dem redselig pathetischen Diskutierstück nicht wohl die Rede sein, wenn es auch in seiner Zustandsschilderung einige jüdische Typen in allgemeinen Umrissen geschickt entwirft und etliche glückliche Einzelzüge aufweist. Ebenso wagt es sich geistig weder in Tiefen hinein noch zu Höhen hinan. Die ganze „Judenfrage" erschiene nach ihm als ein Produkt törichter Intoleranz, an dem des Verfassers Unparteilichkeitsbestreben einen kleineren Teil Schuld auch jüdischem Eigensinn zuschöbe. Die bekannte und beliebte Auffassung der „humanen" Seichtheit, nach der man ebensogut alle tiefere Tragik im Menschenleben als ein Abweichen von der geraden Linie der Vernunft hinstellen könnte! Die elementaren



Digitized by Google

Gegensätze, die auf physischem wie auf höherem psychischen Gebiete aufeinanderplatzen müssen, wenn ein Volk völlig fremder Rasse in einem anderen Volke mit zu großem Teil grundverschiedenen Lebensinstinkten und Lebensidealen wohnt und wirkt, diese Gegensätze werden als solche kaum gewürdigt. Und doch sind es diese Schwierigkeiten, die meines Erachtens im Mittelpunkte einer Darstellung stehen müssen, die das Judentum im Abendlande, auch in Rußland, behandeln will, mag sie von arischer oder von semitischer Seite ausgehen. Je klarer uns diese Schwierigkeiten und Gegensätze werden, desto deutlicher, mein ich, wird uns auch werden, wo und wie wir, Arier und Semiten, ohne Trug und Selbstbetrug zusammengehen können, und wo wir uns trotz aller Humanität bekämpfen müssen. **Leopold Weber**

### Wiener Theater

Die dichterische Entwicklung Arthur Schnitzlers wird immer feiner und sublimer, aber sie führt auch immer deutlicher von der lebendigen naiven Bühne hinweg. Liegt es daran, daß die Bühne Sublimstes und Feinstes der Dichtung nicht verträgt? Oder vielleicht auch daran, daß dichterischer Feinsinn zu allerhand gewagten Experimenten verleitet, die dem angestammten Charakter unserer Bühne widersprechen? Jedenfalls, als man kürzlich im Burgtheater Schnitzlers neue Komödie in drei Akten „Zwischenspiel" sah, gewann man den Eindruck, daß hier die Bühne vom Dichter zu Aeußerungsformen gereizt worden sei, die ihrem naiven Wesen fremd und im Grunde wider ihre Natur sind. Trotz erlesenster Schauspielkunst blieb der Gesamteindruck matt. Man genoß das unsäglich feine und reichnuancierte Spiel Kainzens und blieb dennoch im menschlich Tiefsten kaum mehr als vage berührt. Für derlei Seelenkunst bleibt die Bühne stets eine falsche Kulisse. Und je mehr man ihr abtrotzt, desto klarer enthüllt sie ihre Unzulänglichkeit.

Ich will daher in meinem Referat zunächst ganz davon absehen, daß Schnitzlers Dichtung ein Bühnenstück sein soll. Ich will mir einreden, sie sei eine Novelle. Durch sie erfährt man von den stillen und doch heftigen Zuckungen, an denen die harmonisch begonnene Ehe eines bevorzugten Künstlerpaares wie an inneren Krämpfen erlischt. Es ist das wehe und ernste Lied vom Nichtmehrzueinanderkommenkönnen ehemals zusammengehöriger Naturen; oder auch die Tragikomödie vom zerreibenden Widerspruch zwischen Seele und Leib, zwischen freundschaftlicher und geschlechtlicher Liebe. Das spielt sich nirgends im Groben, Unlauteren und Unfreien ab; das schleicht sich aufs leiseste, unmerklichste ein bei Menschen, die gewohnt sind, in der Wahrheit zu leben und ihre gegenseitige Freiheit voll zu achten. Gerade weil sie so sind, wachen sie mit empfindsamer Eifersucht — nicht etwa über dem, was der andere Teil tut, sondern über dem, was jeder für sich und mit Bezug auf den anderen innerlich fühlt. So ist zwischen ihnen nach siebenjähriger Ehe Ermüdung und Unlust eingetreten, und hier liegt für sie der Keim zu allem Trivialen, Herabziehenden und im letzten Grunde Unwahrhaftigen. Sie mögen ihre Beziehungen, die die Vergangenheit geadelt hat, nicht durch eine zweifelhafte Zukunft nachträglich entehren. Beide fühlen sich ihrer selbst nicht mehr sicher, und somit beschließen sie, offen und ehrlich auseinanderzugehen.

Dieser neue Pakt, den der Wiener Theaterkapellmeister Amadeus Adams und seine Frau, die Sängerin Cäcilie Adams-Ortenburg, beschließen, soll



Digitized by Google

eine Loslösung, aber keineswegs einen vollen Bruch bedeuten. Sie reden sich ein, daß es zwischen ehemaligen Liebesleuten, auch nach erloschener Liebe, möglich sei, gewisse regelmäßige äußere Beziehungen, wie sie etwa das gemeinschaftliche musikalische Korrepetieren mit sich bringt, aufrechtzuerhalten. Sie sehen nicht die hierin verborgenen Gefahren und meinen so, sich mit etwas Halbem begnügen zu können, wo doch das Leben sicher einmal kommen wird, um, so oder so, über das Ganze von ihnen Rechenschaft zu verlangen. Und das umsomehr, als beide in ihrem Herzen nicht mehr völlig frei sind! Der Mann hat bereits eine Tändelei mit einer ziemlich leichtfertigen, zur Gräfin aufgerückten Theaterdame begonnen; die Frau fühlt ein wachsendes, obschon ein wenig mütterlich geartetes Interesse zu einem ehemaligen Schüler ihres Mannes, einem jungen Fürsten. Beide haben sich nun das Recht gewonnen, diesen Neigungen nachzugeben. Der Mann tut das auch in vollem Maße — und ist nach kurzem Zwischenspiel von neuem wieder frei. Die Frau, die sich vom Gefühl ihrer Ehegemeinschaft innerlich noch nicht ganz hat freimachen können, bleibt zu ihrem Galan in einem rein freundschaftlichen Verhältnis. Er begleitet sie auf einer Gastreise nach Berlin, wo sie große Erfolge hat. Dort aber tritt ein dritter Mann in ihr Leben ein, der freilich einstweilen noch ganz im Hintergrunde bleibt, trotzdem aber in ihr eine Art Aufruhr hervorruft. Eine Unberührtgebliebene, tritt sie ihrem ehemaligen Gatten wieder gegenüber.

Amadeus erwartet sie nach ihren Erfolgen mit einer gewissen Ungeduld. Als sie kommt, erscheint sie ihm gleichsam als eine Verwandelte und dünkt ihn aufs neue begehrenswert. Besonders wird sein Wunsch durch den halb unbewußten Kitzel genährt, daß auch Cäcilie inzwischen eine neue Liebeserfahrung gemacht habe, und daß es etwas Schönes und Apartes bedeute, sie dem anderen wieder abzujagen. Cäcilie, in einem sonderbaren Zustand von Gefühlsverwirrung, kämpft mit sich; doch dann unterliegt sie und folgt, zum letzten Male, der alten Verführerstimme.

Zum letzten Male! Denn gerade dadurch, daß sie mit einer neuen Sehnsucht im Blut von ihrer alten bereits tot geglaubten Gewöhnung sich hat umstricken lassen, erkennt sie deutlich die tiefe Unwürdigkeit ihrer Lage. Sie sieht die drohende Nähe einer gänzlichen sittlichen Zerrüttung. Und klar erkennt sie, daß es hier nur ein unzweideutiges Entweder—Oder geben kann. Amadeus hingegen zweifelt nicht daran, daß er Cäcilien neu errungen habe, und eine quälende Eifersucht erfüllt ihn gegen seinen vermeintlichen Rivalen. Er beschließt deshalb, den Fürsten zu fordern. Doch da kommt dieser persönlich zu ihm hin, weil auch er unter der Schiefheit der Verhältnisse leidet und Amadeus bitten will, sich von seiner Frau scheiden zu lassen, damit sie alsdann die Seine werden könne. Er wird eines anderen belehrt, er verzichtet, und Amadeus jubelt. Jubelt natürlich zu früh! Denn jetzt erklärt ihm Cäcilie, daß sie nun auf immer voneinander scheiden müßten, da jetzt eine weit größere Gefahr für sie bestehe, als jemals vorher. Amadeus sträubt sich aufs heftigste, muß aber schließlich nachgeben, obwohl er ersichtlich nur halb begreift. Hastig und verstört verläßt er das Haus. Die Zurückbleibende aber erleichtert ihr Herz in einem Strom heißer Tränen. Das soll nicht heißen (wie einige zu glauben schienen), daß sie im geheimen Amadeus dennoch zurückbegehre. Sondern sie sieht ihr ehe-



Digitized by Google

liches Dasein wie ein leeres Zwischenspiel beendet, und da weiß sie nun, daß sie keinerlei Glück mehr zu finden vermag, vor dem sie nicht, selbst im Rausch und im Taumel, mit innerem Bangen erzittern müßte.

So zart und vielfältig sind hier die seelischen Fäden verschlungen. Und es ist ein Jammer, wieviel die Bühne von allem, was gut daran ist, achtlos verschlingt, während sie alle Schwächen sichtbarlich unterstreicht. Es wirkt alles viel künstlicher, viel unklarer, viel brutaler, als es in Wahrheit ist und beim ruhigen Lesen wirken würde. Was subtilste psychologische Analyse und Beobachtung ist, erscheint hier oft als flüchtiges und schwulstiges Wortemachen. Und wo eine bedächtige innere Entwicklung sich folgerecht vollzieht, da spürt das Parkett bloß den Mangel an starker und zwingender Handlung. Noch einmal: die Bühne ist nicht die richtige Kulisse für derlei entkörperte und abgezogene Seelenkunst — die dennoch anderseits so tief im Körperlichen und Physiologischen wurzelt, daß die Bühne förmlich eine Scheu und eine abermalige Unfähigkeit empfindet, sich ganz in die Tiefe des Problems zu versenken. Somit sehe ich hier tatsächlich keinen Weg, der vorwärts und zum Heile führte. In seinem „Zwischenspiel" hat Schnitzler ein Aeußerstes geleistet. Will er darüber hinauskommen, so gibt es bloß noch die Umkehr: den Weg zur Novelle.

**Franz Servaes**

Musik

⑥ Siegfried Wagners „Bruder Lustig"

Unter dem gewohnten Zulauf von fern und nah hat im Hamburger Stadttheater wiederum eine Uraufführung nach Siegfried Wagner stattgefunden. Es ist etwas Merkwürdiges um diese Uraufführungen. Seit Wochen werden sie mit Spannung erwartet, die zahlreichen Freunde des Hauses Wahnfried, aber auch Berichterstatter von Berliner, Pariser und anderen Blättern stellen sich ein, und ein seit Wochen ausverkauftes Haus, besetzt von den ersten Kreisen der Hamburger Gesellschaft, harrt dem Ereignis mit scheinbar fieberhafter Spannung entgegen. Nach jedem Akte pilgert dann alles in die Mittelloge des ersten Ranges, wo Frau Wagner im Kreise ihrer Familie die Worte der Bewunderung für ihren Sohn entgegennimmt. Wie oft aber kann man's dabei beobachten, daß der noch eben, indem er Frau Wagners Hände küßte, nur „ah" und „oh" hatte, aus der Loge getreten, dem nächsten Bekannten gegenüber mit überlegenem Spott die „unmögliche Sache" belächelt! Und das ist das eine Häßliche an diesen Premieren: das Bewunderungsheucheln vor der verehrungswürdigen Frau. Das andere Häßliche folgt andern Tags: das „Abschlachten" des Komponisten durch die Zeitungen. Die beiden Gegensätze berühren sich zwar nicht, aber sie treiben einander gegenseitig hervor.

Siegfried Wagner gibt sich auch im „Bruder Lustig" noch so ziemlich als derselbe, wie seinerzeit in seinem liebenswürdigen „Bärenhäuter". Dieselben Vorzüge, dieselben Schwächen. Aber was bei jenem ersten Versuch als ein Verdienst erschien und was man eben dort verzeihlich finden konnte, das unterliegt nun bei seiner **vierten** Oper einem viel strengeren und minder nachsichtigen Urteil. Die Begeisterung bei der Premiere war diesmal merklich kühler. Und das begreift sich. Denn so viel gute Absicht man, wie in Siegfried Wagners Schaffen überhaupt, so auch am „Bruder Lustig" erkennen sollte, so wenig vermag die Ausführung zu befriedigen. Es gibt Künstler, welche offenbar auf Irr- und Abwegen wan-



Digitized by Google

deln, aber durch das Interessante ihres Wesens und durch die leuchtende Kraft ihrer Begabung auch im Labyrinth noch fesselnd und anregend erscheinen. Siegfried Wagner aber ist es diesmal noch weniger als sonst gelungen, seine vortrefflichen Grundsätze eindrucksvoll zur Geltung zu bringen. Er gehört überhaupt nicht zu jenen Künstlern, denen es gegeben ist, Widerstände zu besiegen, die öffentliche Anerkennung sich zu ertrotzen, sondern zu den weichen, nicht in den Stürmen der Lebensnot herangereiften Talenten. Wie schön ist sein Ideal der „Volksoper", die fernab von allem Raffinement und von aller Gesuchtheit sich frisch aus den gesunden, plastischen Motiven der Volkssage aufbaut! Niemand auch wird seiner hervorragenden Kenntnis der Mythen und Mären aller Völker seine Anerkennung versagen, oder ohne Teilnahme beobachten, wie seine rege Phantasie entlegene Züge volkstümlichen Dichtens miteinander in Beziehung zu bringen weiß. Allein diese Verbindung ist häufig keine organische, sie bleibt eine mosaikartige, die Berührungsstellen sind miteinander mehr verkittet als verschmolzen, was mit der beinahe beängstigenden Raschheit seines Schaffens zusammenhängen mag. Jahr um Jahr eine große, mehr als abendfüllende Oper zu dichten, zu komponieren und aufzuführen, das hätte selbst der Riesengeist seines Vaters kaum zustande gebracht. So ist in diesen Opern wenig Ausgegorenes, aber viel Skizzenhaftes, Impressionistisches, was bei längerer und strengerer Selbstkritik entweder beseitigt oder wirksamer gestaltet worden wäre. Bei den früheren Opern mochte es genügen, wenn sie überhaupt das Dasein einer Begabung wahrnehmen ließen. Aber jetzt verlangt man von Siegfried Wagner mit Recht mehr als eine Talentprobe, man verlangt ein ausgereiftes, lebensfähiges Opernwerk. Und das hat uns sein „Bruder Lustig" leider nicht gegeben.

Bruder Lustig! Der Held macht seinem Namen nur bescheidene Ehre. Daß er, am Leben bedroht, einen alten Kaiser am Barte faßt und nicht eher loslassen will, bis man ihm freien Abzug zugesichert, ist ein Zug, der mehr der augenblicklichen Verzweiflung als einem stetigen Temperament entspringt. Aber das wissen wir schon längst, daß die Zeichnung charaktervoller Männlichkeit Siegfried Wagners starke Seite nicht ist. Das Ewig-Weibliche zieht ihn hinan. Ja, man kann behaupten, daß seine Mädchengestalten das Eigentümlichste seiner Opern sind, aus einer deutschen, jünglinghaften, man möchte sagen: andächtigen Phantasie geboren, wie sie kein anderer Künstler der Gegenwart hat. Seine jungfräulichen Heldinnen heben sich immer leuchtend und lebensvoll hervor aus der Puppengesellschaft ihrer Mitspieler. Man spürt: Hier geht dem Künstler das Herz auf, und von hier aus schlägt sich auch die Brücke der Sympathie zum Herzen der Hörer. Von hier aus finden sie am leichtesten den Zugang zu diesen Werken, die sonst mit ihrer „gewollten Unklarheit" uns so manches Rätsel aufgeben. Ist Siegfried Wagner ein Dichter? Ein Sprachkünstler ist er jedenfalls nicht. Seine Verse strotzen von Wendungen und Bildungen, die auch kaum den wohlbeschlagenen Kenner der Weltliteratur erraten lassen. Wagner d. J. dichtet eben nicht mit Worten, sondern mit szenischen Vorgängen. Man könnte ihn geradezu einen Regisseurkomponisten nennen. Die ganze buntscheckige Handlung wird zwar durch eine Reihe szenischer Unwahrscheinlichkeiten aber auch zu kräftigen bühnengemäßen Situationen von effektueller Bildlichkeit geführt, die das theatralische



Digitized by Google

Talent ihres Urhebers wiederum ins helle Licht stellen.

Ich möchte diese Seite von Siegfried Wagners Begabung nicht, wie gemeiniglich geschieht, geringschätzen, denn es handelt sich hier keineswegs um die sogenannte geschickte Mache des Theater-Routiniers. Sondern wir haben hier einen der bei uns Deutschen seltenen, mit dem szenischen Blick ausgestatteten Komponisten vor uns. Sehr vieles, was er schreibt, ist unbedeutend und verworren, aber nichts ist unecht, manches ist eigen, und vieles ist von entschiedener Wirkung. Zu letzterem zählt alles volkstümliche und humoristische, das Siegfried Wagner immer ganz naiv und mit gewinnender Liebenswürdigkeit behandelt, aber auch für das zwischen Humor und Geisterspuk schwebende, für Hexenhaftes und Infernalisches besitzt er Töne, die ihm kaum jemand vorweggenommen hat und die ihm nicht leicht ein anderer nachschreibt. Sonst finde ich die Musik zwar durchsichtiger, aber keineswegs reicher und gehaltvoller als die seiner früheren Werke. Die Motive entbehren des inneren Wachstums und die lyrischen Stellen erzielen Stimmung und Rührung oft mit sehr billigen Mitteln. Die ungünstige Lage, in der Siegfried Wagner für die Singstimme komponiert, bringt auch manche vortrefflich deklamierte Stellen um die volle Wirkung des Ausdrucks. Wogegen er die Instrumente viel sicherer beherrscht und namentlich in der Art, wie das Orchester das Entstehen, Steigern und Festhalten der Stimmung im großen Bogen durch ganze Szenen gestaltet, ein sehr bemerkenswertes Vermögen bekundet. Insbesondere die Auseinandersetzung zwischen dem jungen Ehepaare, die sich aus zarter Liebeslyrik heraus zum heftigsten Konflikte steigert, ist dem Komponisten überaus geglückt. Trotzdem eine Analogie mit „Lohengrin" (Szene im Brautgemach) nicht zu verkennen, ist doch alles selbständig gestaltet und trotz maßloser Ausdehnung mit erstaunlicher Sicherheit durchgeführt. Auf überflüssige Länge hat der Merker freilich gar oft zu klagen. Es scheint, daß in der nächsten Umgebung des erfrischend wahrhaftigen, von Haus aus bescheidenen und aller Anmaßung abholden Künstlers keine Persönlichkeit zu finden ist, die ihn auf die Mängel seiner Schaffensweise aufmerksam machte. Es scheint, als bekäm' er nur Gratulantenlob oder Rezensentenverreißerei zu hören. Wie sollen ihm da die Schuppen von den Augen fallen? Vielleicht irgendwo auf dem langen Wege der Erfahrung! Ein geweckter Mann muß sich ja schließlich fragen, weshalb alle Welt zwar von seinen Premieren spricht, weshalb aber trotzdem die Opern nach wenigen Aufführungen aus den Spielplänen wieder verschwinden, und weshalb die Theater sich immer spärlicher und zaghafter um das Aufführungsrecht bemühen. Und ich würde ihm raten, sich seine Werke einmal nicht im Glanze des Hauses Wahnfried noch vom hohen Dirigentenpult aus anzusehen, sondern womöglich inkognito bei der dritten oder, wenn es so weit kommt, bei der vierten Wiederholung aus einem Winkel des Theaters. Vielleicht würde er dann die Potemkinschen Dörfer seiner Premierenerfolge anders einschätzen und erkennen, worin er's beim Operndichten zu versehen pflegt. Es wäre doch wirklich zu bedauern, wenn eine so sympathische Begabung sich nicht zu den Leistungen durchränge, die ihre Anfänge zu verheißen schienen. R B

⑥ Der dritte Kunsterziehungstag in Hamburg war der Musik und Gymnastik gewidmet. Was dabei über Gymnastik gesagt und gezeigt wurde, für viele das Interessanteste auf dem Tage, wird von Prof.



Digitized by Google

Schumann in diesem Hefte an anderer Stelle besprochen. Lichtwark setzte die Beziehungen beider auseinander als Vertreter einer Generation, die in beiden Fächern zu kurz gekommen sei. „Was wir in den Schulen von der Musik wünschen, ist vor allem die Freudigkeit als Lebensstimmung." Ueberschätzen wollen wir die Ergebnisse des Tages nicht wie jene Redner, die da glaubten, es würden hier die für das deutsche Volk auf Jahrzehnte hinaus bindenden Richtlinien seiner musikalischen Erziehung gezogen werden. Aber jedenfalls hat er manche Anregung, manchen fruchtbaren Meinungsaustausch gebracht. Hat freilich auch manche Mißverständnisse überwinden müssen.

Die zahlreichen Schulmänner in der Versammlung dachten natürlich zunächst an die Erziehung der Jugend, die leider nur in geringer Zahl anwesenden Weltmusiker an die Erziehung des erwachsenen Publikums. Den letzteren Standpunkt nahmen Batka aus Prag, dessen Gedanken über Hausmusik und musikalische Kultur die Leser dieser Zeitschrift kennen, und Dessoir aus Berlin ein. Dessoir sprach über das musikalische Genießen, das zunächst in der Freude an Klängen, Rhythmen und Melodien bestehe. Eine solche sinnliche Musik sei kaum schon reine Kunst, sondern nur eine feinere und organisierte Form des Geräusches (Garten- und Tischkonzert). Die Freude am Geräusch als am Zeichen des Lebens ist der letzte Ursprung der Musikfreude. Auf der höchsten Stufe werden die Töne und Tonverbindungen aber Symbole des Geistigen. Diese Gleichnissprache der Musik ist überaus vieldeutig, denn Tonreihen können die Gefühle nicht in allen ihren Ausmessungen nachbilden. Viele Hörer lassen sich bloß instinktmäßig von der Musik erregen und schwelgen in ganz persönlichen Vorstellungen. Es ist die Eigenschaft der Musik, unsere Phantasie ins Unendliche zu beflügeln. „Wie das Pfingstwehen des heiligen Geistes kommt die Musik über uns und befähigt uns, in fremden Zungen zu reden."

Die übrigen Vorträge erörterten das Verhältnis der Schule zur künstlerischen Erziehung. Johannsen (Kiel) den Schulgesang als Mittel zur Geschmacksbildung. Barth (Hamburg) äußerte sich über Jugendkonzerte. Jener stellte das einstimmige, vom Klavier begleitete Lied in den Mittelpunkt und wünschte den Gesangsunterricht mit dem deutschen Unterricht verbunden. Entscheidend bei der Auswahl sei der künstlerische Wert der Lieder. Dieser betonte die Notwendigkeit, das Ohr der Jugend durch Konzertbesuch zu schulen, und gab dem Ensemble (Chor, Orchester) den Vorzug vor solistischen Darbietungen. Ueberhaupt wurde in den Debatten der große Wert der Erziehung zum Hören mit Nachdruck hervorgehoben. Ebenso die Bedeutung der intimen Aufführungen, wogegen man den großen, der Eitelkeit ihrer Leiter dienenden Schulaufführungen nur geringen erziehlichen Wert beimaß. Die Jugend, das Volk bekommt zu wenig gute Musik zu hören. Eine sehr gute Einrichtung scheinen die an manchen Orten versuchten „Elternabende" zu sein, durch welche ein Lehrer über seinen Schülerkreis hinauswirken und gute Musik in der Gemeinde als seiner „erweiterten Familie" verbreiten kann. Auch Vereine, die zu eigenem Vergnügen musizieren, nicht damit die Zeitungen darüber rezensieren, sind gute Helfer der Erziehung. Allein so nutzbringend solche und ähnliche Organisationen sind: lebendig wirken können sie nur, wenn künstlerische Persönlichkeiten an der Spitze stehn. Das bleibt wertvoller



Digitized by Google

als Vorschriften und Methoden. So sei die Erziehungsfrage im letzten Grunde eine Frage der Persönlichkeit. Nicht auf den Drill kommt es an, sondern auf das anregende Beispiel. Der Kunsterziehungstag hat die Bedeutung der Musik, welche von ältern Pädagogen nicht selten als Allotria betrachtet wurde, durch die die Jugend vom Schulwissen abgelenkt werde, eindringlich dargetan, indem sie nicht als ein müßiges Spiel, sondern als eine wichtige Lebensmacht, als eine Quelle geistigen Reichtums behandelt wurde. Ein verändertes Verhältnis der Schule zur Musikpflege müßte die Folge sein, — wenn die Logik des Lebens der Logik der Gedanken folgte. Auf einzelnes wird der Kunstwart zurückkommen.

Die Kunsterziehungstage sind ja nun geschlossen, aber ähnliche Verhandlungen wird's hoffentlich wieder geben. Wir möchten für sie an Stelle der Vorträge knappe, in Thesenform gehaltene Berichte empfehlen, um der anschließenden Debatte weitern Spielraum zu schaffen. Gerade der Streit ist ja bei solchen „Tagen" in besonderem Maße der Vater der Dinge. E Rychnovsky

⑥ Neue Lieder*

Die mitschöpferische Bedeutung des instrumentalen Teiles, des Klavierpartes, ist als Prinzip des modernen Liedes seit Hugo Wolf unbestritten. Tritt nun das Orchester selbst an Stelle des gewohnten Klaviers, so dürfen wir seinem symphonischen Unterbau für die eigentliche Gesangsmelodie wohl einen noch größeren Spielraum zugestehen, als bisher selbst dem Pianoforte im modernen Lied. Siegmund von Hauseggers sieben „Liedern der Liebe" mit Texten von Lenau für Tenor und Orchester oder Tenor und Pianoforte gilt diese allgemeine Bemerkung. Die volle instrumentale Umgrenzung und Erschöpfung des Stimmungsgehaltes kann bei lyrisch-dramatischen Gesängen wie „Frage", „Frühlingsgedränge", „Mondlicht", „Urwald in deinem Brausen" zur Notwendigkeit werden. Die Gesangsmelodie gibt hier als Höhepunkt des musikalischen Wellenschlages zugleich die Verbindungslinie zwischen der rein musikalischen Darstellung und dem Wortsinn. Eine Erklärung und Rechtfertigung der teilweise außergewöhnlichen Schwierigkeiten der Gesänge kann durch diesen Standpunkt gewonnen werden. Die Fülle des Satzes ist zudem eine Eigentümlichkeit des Instrumentalkomponisten Hausegger, der sich auch in seinen Liedern nicht verleugnet. Lyrisches Talent bekunden dabei die Lieder „Stumme Liebe", „Frühlingsblick" und „Zweifelnder Wunsch". Die einmal angeschlagene Grundstimmung ist trotz feiner und intimer Charakteristik festgehalten. Die Ausdrucksweise ist stets klar und bei aller Modernität persönlich. Der anregende Einfluß Hugo Wolfs klingt auch hier an rein lyrischen Stellen noch zuweilen durch, in den früher erschienenen 32 Liedern und Gesängen begegnen wir ihm öfter. Unvergessen seien bei dieser Gelegenheit Hauseggers Orchestergesänge für Tenor und Bariton, seine Männerchöre und die gemischten Chöre. Von den symphonischen Dichtungen ist nun auch „Wieland der Schmied" vierhändig bei Ries und Erler erschienen. Ebenda finden wir alles übrige; nur die „Lieder der Liebe" hat R. Forberg seinem Verlage gewonnen. Neue Lieder harren der Veröffentlichung.

Willy Gloeckner

* Dieser Beitrag gehört zu den Noten im vorigen Heft und ist durch ein Versehen aus diesem weggelassen worden.



Digitized by Google

**Max Regers „Sinfonietta"**
wurden von Mottl in Essen zur Uraufführung gebracht. Wir versparen uns, darauf zurückzukommen, wenn Aufführungen in einer unserer großen Kunststädte den Lesern die Möglichkeit bieten, unsre Worte nachzuprüfen.

**Von wem's gemacht wird?**
Vor einigen Monaten ging durch alle Zeitungen die Nachricht, Humperdinck werde eine neue Oper „Das Wunder von Köln," eine Dichtung von Herrn Simons, dem Direktor des Wiener Jubiläumstheaters, komponieren. Man wunderte sich darob, und nicht nur in Köln, aber dieser Notiz folgten noch bestimmtere zweite und dritte in demselben Sinne, und jetzt gab es wohl über den Bund Humperdinck-Simons keinen Zweifel mehr. Da auf einmal kam die kalte Brause. Ein Blatt erklärte rund heraus, Humperdinck habe das ihm übermittelte Textbuch zwar einmal gelesen, denke aber gar nicht daran, es je in Musik zu setzen. Hierauf — Schweigen. Dann aber ein Schwall neuer Laufnotizen mit der sensationellen Nachricht, Humperdinck komponiere bereits, nein, er habe es bereits komponiert, das Wunder von Köln und ein glänzender Vertrag sei abgeschlossen. Eine Nachfrage ergab: an der Sache sei kein wahres Wort und Herr Simons selbst habe, zur Rede gestellt, beteuert, er stehe diesen Notizen fern. Also: „sagt, wer mag das Männlein sein?"

**Eine Fächerausstellung in Berlin**
Das Fächerwesen ist, für uns in Deutschland wenigstens, längst Kulturgeschichte geworden. Wirklich heimisch ist es hier eigentlich niemals gewesen. Die flinke Beweglichkeit, die eine wirklich stilgerechte Handhabung des Fächers voraussetzt, ist nichts für unsere Rasse. Die Japaner sind das klassische Volk des Fächers, die Italiener und Spanier wissen noch einigermaßen damit Bescheid, in Nordeuropa aber hatte er seine Zeit damals, als die zierliche Vornehmheit nach französischem Muster Mode war. Die Zeit der Schönheitspflästerchen und der Gavotten, der gezierten Komplimente und der Nippesherrlichkeiten, sie brachte die rechten Stunden mit für die Verbreitung auch des Fächerwesens. Rokoko nennt man zusammenfassend die Eigentümlichkeiten jenes merkwürdigen Zeitabschnittes. Mit der Verbreitung des Rokoko kam denn auch der Fächer in unser Land. Er wurde Mode, unentrinnbare Mode, aber — wie gesagt: heimisch ist er hier doch nicht geworden. Hin und wieder können wir ja heute noch eine deutsche Frau mit dem Fächer agieren sehen. Für mich ist das immer eine schmerzhafte Dissonanz. Der gerade Blick, die ruhige Haltung, die nie hastigen Gebärden: nichts, nichts paßt da mehr zum Fächer, den außer den Japanerinnen heute vielleicht nur noch jene Töchter Spaniens führen können, die wir aus Zuloagas Bildern kennen. Ein Gefühl, daß der Typus Carmen nicht gerade deutsch, und daß der Import eines solchen Typus für uns nicht gerade wünschenswert sei, ein solches Gefühl macht sich mehr und mehr geltend. Man bringt die Fächer, soweit sie Kunstwert haben, unter Glas und Rahmen, und überläßt die greuliche Fabrikware, die heute meist von der Fächerindustrie geliefert wird, neidlos jenen „Damen", die in den „Kavalierbällen" der Vorstädte eine Rolle spielen möchten. Und in diesem Augenblick der Entwicklung bildet sich in Berlin ein Ausschuß für eine Fächerausstellung? Mehr noch: in diesem Ausschusse finden sich Namen wie Kurt Herrmann, J. Meier-Gräfe, H. van de Velde! Der Vorwurf, daß die lautesten Rufer im Kampf um das Moderne bloße Gelegenheitsredner





Digitized by Google

seien, ist nie lustiger bestätigt worden als diesmal. Van de Velde hielt am Eröffnungstage die unvermeidliche „Conférence". Eine Rede, deren Geist fast nach Blumenthal und Fulda duftete. Ist Van de Velde unsicher in seinen Instinkten geworden, daß er so gar nicht merkte, wie durchaus das gesamte Fächerwesen den Reformtrachten widerspricht, um die er sich doch auch einmal bemüht hat? Selbstverständlich war aber unsre Kritik ein Herz mit ihm und konnte nicht beredt genug für diesen neuesten Snobismus eintreten. Keinem fiel es ein, darauf hinzuweisen, wie lächerlich sich die müden Linien und matten Farben der Sensitiven auf den behenden Fächern ausnahmen. Selbst jene eisenfeste Ornamentik, deren Schönheit uns die Liebe zu unseren Maschinen lehrte, nahm man wie etwas Selbstverständliches zur Verzierung der zarten Seide des gebrechlichen Dameninstrumentes hin. Corinth selbst, der Corinth der Berliner Sezession, der Mann der ölfarbentriefenden Fleischmalereien, hatte den Damen zwei Fächer bemalt, und niemand lachte. Wahrlich, es wird Zeit, eine reinliche Scheidung zwischen Modernen und Modernen vorzunehmen. **Willy Pastor**

### Das verschönerte Haus

Das „auf Glanz Herrichten" ist als bautechnischer Ausdruck unserem heutigen Baubetriebe wohl kaum bekannt, aber der Sache nach ein vertrautes Tun. Immerhin selten aber wird das „Aufschönen" so ausdrucksvoll sein eigenstes Wesen zeigen, wie in dem Blatt unserer heutigen Illustrationsbeilage. Das alte gemütliche Haus mit seinem freundlichen Walmdach „machte nichts her". Es hatte zwar als Gutshaus einer polnischen Grafenfamilie gedient und genügt, aber nun zog ein Pfarrherr ein, und da bedurfte es wohl eines Zimmers mehr und eines Balkons, auch eine Veranda ward gewünscht. Welche Gelegenheit, so dachte der Herr Maurermeister, was Imposantes aufzuschmettern! In seinem Vorlagenwerk, vielleicht auch unter seinen eigenen Baugewerkschulzeichnungen fand er einen Giebel, schon stark degeneriert aus Formen, welche die niederländische Renaissance für die Fassaden der schmalen Häuser gebildet hatte, die in geschlossener Reihe mit dem First rechtwinklig zur Straße standen. „Wie das paßt!" dachte er, und empfand: „wie das protzt!". Hinter der Giebelkulisse ist zwar meistens Luft, kein kräftiger First begründet die Aufmauerung und die Rückansicht ist gemein; aber was tut's, wenn nur die Hauptschauseite „nach was aussieht". Daß weder Material noch Zierform dieses aufgesteckten Vogelbauers hier hingehört, daß der ganze Fassadenkram samt der hochherrschaftlichen Freitreppe eine widerliche Wucherung an einem bisher mindestens gesunden Körper ist: ja, ob das einer im Dorf, ob es der geistliche Herr selbst ersieht, ob nicht vielmehr jeder mit Stolz auf den „stattlichen Bau" schaut? Diese Frage ist es bei solchen Erscheinungen, was uns bedrückt. Wir dürfen glauben, daß mehr stetiger Fleiß, mehr ausdauernder Arbeitsernst, mehr Liebe zu Haus und Scholle, mehr sittliche Tüchtigkeit mit den deutschen Kolonisten in jenes Dorf im preußisch-polnischen Osten eingewandert ist, denn wir sehen den unmittelbaren Ausdruck dieser Tugenden im Baugesicht jedes etwas älteren deutschen Dorfes. Wo ist dies gestaltungskräftige Empfinden hin?! Handelt sich's um verlorene Instinkte oder nur um schlummernde Kräfte? — das bedeutet jene Frage.

**Carl Meißner**

### Deutsche Zeichner

Es gibt von Rembrandt eine Silberstiftzeichnung Saskias, seiner Braut. Ein Blatt von so zärtlich



Digitized by Google

intimem Reiz, wie ihn kaum eines seiner gemalten Saskiabildnisse aufweist. Mit ganz wenigen Strichen ist das wesentliche der Formen gegeben, ein paar Schraffierungen bringen weiche Schattentöne ins Antlitz, und das ganze lebt, mit visionärer Sicherheit beseelt. Oder wer kennte Dürers Feldhasen nicht oder sein Rasenstück! Hier haben wir den Reiz der Zeichnung, wie so oft auf Blättern deutscher Altmeister, bis zu den subtilsten Einzelheiten. Der Strich ist sachlich, Auffassung scheint überhaupt nicht beabsichtigt, nur schlichte Erfassung des Gegenständlichen. Ein zeichnerischer Rechenschaftsbericht. Und doch, seltsam genug, überlebt diese Sachlichkeit, dank ihrer durchaus persönlichen Bestimmtheit, die Jahrhunderte genau so sicher, wie die impressionistische Momentstudie Rembrandts.

Wenn wir eine Sammlung moderner Handzeichnungen deutscher Künstler durchschreiten, eine Sammlung vielleicht, wie sie der Kunstsalon Arnold in Dresden kürzlich in wirklich ausgezeichneter Auswahl sehen ließ — so werden wir finden, daß immer noch zwischen der flüchtigen Impression und dem liebevollen Tatsachenbericht die zeichnerische Welt als wie zwischen zwei Polen sich dreht. Und mag die Zeichnung mehr dem einen oder dem andern sich zuneigen: sie ist immer ein höchst unmittelbares Bekenntnis, ja oft ein Eingeständnis von künstlerischen Gedanken und Gefühlen, wie sie das „Gemälde", das vollendete Werk, sehr häufig nicht mehr, oder doch nicht mehr so frisch offenbart. Höheren Einheitsbezügen hat der leise Einzelzug zum Opfer fallen müssen. In der Zeichnung aber mit ihrem ahnungsvollen Dämmer des künstlerischen Willens und Bewußtseins spielt die Form noch im Raume, jubelt ein leiser Farbenakkord, von ein paar Stiften getönt, stillvergnügt den Beschauer an. Man spürt die nervös zuckende, die kraftvoll gelassene, die müde Hand im leisesten Strich, fühlt hier das elementare Ringen um die eigene Formensprache, dort ein leichtes Bewältigen auch der schwierigsten Form, man sieht Temperaments- und Talentsunterschiede, sieht durch viele Fenster in viele Werkstätten hinein.

Rein äußerlich betrachtet, hat die Handzeichnung den Zug ins große Format, den namentlich die deutsche Landschaft in Malerei und Griffelkunst in den letzten Jahrzehnten — leider nicht immer zu ihrem künstlerischen Vorteil — zeigt, keineswegs so weit mitgemacht, wie man vielleicht erwarten könnte. Rein äußerlich lassen sich auch die Blätter, die schon bildmäßig gesehen sind, von denen scheiden, die lediglich studienmäßige Ausschnitte geben. Da scheint es, daß für die ältere Generation die Zeichnung, im besonderen die Landschaftszeichnung, ohne einige Komposition eine Ausnahme war und noch ist. Die liebevoll durchgearbeiteten, zum Teil farbigen Studien etwa Schönlebers; die weichen, ganz in Traum und Duft gelösten Gesichte Wilhelm Steinhausens; die schlichten Landschäftchen von Adolf Lier — sie sind in sich harmonisch abgewogen, sie sind gezeichnete Bilder. Zwischen ihnen, den kräftigen Ausschnitten Leistikows und Kalckreuths, den vibrierenden Momentbildern Liebermanns, den Farbenstudien oder Naturstimmungen von Baum, Dill, Hölzel oder Otto Fischer scheint der Weg der Ueberlieferung ein Knie zu machen. Hier ist alles viel rücksichtsloser, viel weniger bildmäßig gegeben, und erst bei längerem Verweilen geht einem das Gefühl für neue Gleichgewichtswerte auf, die man vielleicht zuerst übersah. Im Figürlichen ist die reizvoll unvollendete Studie natürlich Trumpf. Merkwürdig, welche Ver-



Digitized by Google

bindungen sich da zeigen: von Feuerbach zu Klinger und selbst zu Greiner erscheint ein Weg, in der straffen Behandlung der Körperkonturen, den flächig verwischten Muskelschatten zeigt sich die nämliche Handschrift. Und neben den stahlharten Akten Klingers hängen die Aktstudien von Hans von Marées: weich, unentschieden, zerfasert in der Linie des Rötels, und doch — wie voll geheimnisvoll durchfühlter Bewegung auch sie! Leibl mit höchst malerischen Figurenstudien, Thoma mit älteren Blättern; Th. Th. Heine mit ein paar gutbürgerlichen Gelegenheitsstücken, Gaul mit höchst lebendigen Umrissen seiner plastischen Schafe; Slevogt, Kuehl und Käte Kollwitz, Hans von Volkmann und Rob. Sterl, Bantzer, Artur Kampf und Otto H. Engel — es ist künstlerisches Leben aus allen Lagern da, und doch gibt's keine Dissonanzen. Das alte Rezept des braven Angelus Silesius:

Ach daß wir Menschen nicht
Wie die Waldvögeleyn
Ein Jeder seynen Ton
Mit Lust zusammenschreyn!

gibt gute Anregung dem, der es liebt, gelegentlich auch einen Blick hinter die Leinwand, einen Blick in die Werkstatt zu werfen. E K

**„Architekturskizzen", herausgegeben von Billing, Professor an der Akademie in Karlsruhe (Stuttgart, Julius Hoffmann)**

Das kleine Werk besteht aus einer Sammlung von Entwürfen, Skizzen, Darstellungen und Naturaufnahmen, die die Hörer des Herausgebers auf Anregung und wohl unter Anleitung ihres Lehrers entworfen haben. Die Sammlung enthält eine Reihe von vorhandenen oder doch wenigstens möglichen Bauten und eine Reihe von architektonischen Phantasiegebilden, die nur als malerische oder zeichnerische Schöpfung in Betracht kommen. Bei den letzteren ist manch schönes Blatt, das gleichsam als Paraphrase zu Bildern aus Tausend und einer Nacht entstanden zu sein scheint, einiges auch, das ein wenig gar zu gewaltsam noch an die Mode der neunziger Jahre erinnert, mit Formen, die lediglich durch den Maßstab ins Riesenhafte gesteigert werden sollen, zu wirken. Am erfreulichsten sind wohl die Naturaufnahmen und Skizzen, die oft ganz vortrefflich durch einfache malerische Darstellung und Gedanken das Bauwerk erläutern. Ich halte die Zusammenarbeit des Malers mit dem Architekten für beide von ganz unschätzbarem Wert und möchte den Wunsch aussprechen, daß Billing die Oeffentlichkeit jedes Jahr mit Ergebnissen seiner Uebungen erfreuen möchte. **Paul Schultze-Naumburg**

Eine „Kunstwart-Ausstellung" hatte man jetzt in Berlin veranstaltet, im Albrecht Dürer-Hause fand sie statt. An den Bänden selbst, an den eigentlichen Kunstwart-Beilagen und an den Unternehmungen unsrer Meisterbilder, Künstler-Mappen, Vorzugs- und Liebhaberdrucke wurde hier zum ersten Male der Oeffentlichkeit die Entwickelung und der Ausbau des Kunstwart-Werkes, soweit es Bilder betrifft, gezeigt. Den einleitenden Vortrag hielt der Direktor des Königlichen Kunstgewerbe-Museums zu Berlin, Jessen. Von dem, was er sprach, dürfte weitere Kreise am meisten die Mitteilung überrascht haben, die er über die Verbreitung der Kunstwart-Unternehmungen machte. Manche Blätter von Meistern wie Dürer, Holbein, Rethel, Richter, Schwind, die bisher, soweit man sie überhaupt reproduziert hatte, nur in ganz geringer Anzahl ins Volk gedrungen waren, sind nun zu vielen Tausenden gleichsam ausgesät worden. Im ganzen sind von den Kunstwart-Unter-



Digitized by Google

nehmungen (also abgesehen vom Kunstwart selber) teils durch Verkauf teils durch Schenkung mit Hilfe der von einem edeln Kunstfreund zur Sicherung unserer Arbeit begründeten Kunstwart-Stiftung schon über drei Millionen Kunstblätter verbreitet worden.

### Die Gymnastik auf dem Kunsterziehungstage

Die Gymnastik, so führte in Hamburg auch Lichtwark aus, ist uns „Kunsterziehern" nicht mehr bloß ein Mittel, Kraft und Gesundheit zu erringen, sondern die wichtigste Hilfe zur Erziehung des Willens. In unserer Jugend sagte man, es gelte, den Willen zu brechen, und man handelte in der Erziehung darnach. „Mit Disziplin allein aber wird unser Volk sein Schicksal nicht zwingen." Die vielen Bestrebungen, die darauf hinausgehen, unsere alten Spiele zu beleben, in denen die heranwachsende Jugend lernen soll, sich mit freiem Entschluß bis zum letzten Reste der Kraft einzusetzen, die Spielregeln in ehrlicher Hingabe heilig zu halten und den Sieger in neidloser Bewunderung anzuerkennen, werden dem deutschen Turnen eine neue und auf den Lebenskampf vorbereitende Form geben. „Musik und Gymnastik, in den Urformen der Tänze und Reigen vereint, sollen uns ein Geschlecht freier Menschen heranbilden helfen, das die anerzogene Scheu und Furcht vor der Selbstdarstellung verloren hat. Es gibt heute nicht viele in Deutschland, die nicht mit Verlangen, ich möchte sagen, mit Neid der Unbefangenheit der ersten Kindheit zuschauen. Die ästhetische Wirkung der Leibesübungen ist wesentlich an die Verbindung mit der Musik geben."

Die letzte Behauptung erscheint uns einigermaßen zweifelhaft. Wir sahen z. B. in Hamburg Hürdensprünge von ausgesuchten Turnern in prächtiger Haltung ausgeführt, und diese Haltung des Körpers wirkte entschieden ästhetisch. Auch beim natürlichen Gehen in Gegensatz zum künstlichen Stechschritt ward ein ästhetischer Eindruck erzielt. Was hätte bei beiden Uebungen die Musik vertiefen können? Es wäre vielleicht doch richtiger gewesen, nur Musik, Reigen und Tanz zu verbinden, die eigentliche Gymnastik aber als eine lebendige Plastik mit der bildenden Kunst zu vereinigen, zumal auf dem Hamburger Tage die Musik in Hinsicht auf den Schulgesang und der Tanz überhaupt zu kurz gekommen sind. Ueberlegungen, die, hinterher als Treppenwitze, allerdings billig sind.

Es gilt noch starke Widerstände zu überwinden, ehe unser Ideal in der Gymnastik den Sieg erkämpft haben wird. Dem gegenwärtigen Turnbetrieb wurden denn auch während des Kunsterziehungstages schwerwiegende Vorwürfe gemacht. Unser Wetturnen wird von öder Schulmeisterei beherrscht. Da werden Begriffe — z. B. das Stabwinden — logisch zergliedert und in alle ihre Möglichkeiten zerlegt; die Turngewaltigen spüren aus, welche Uebungen alle an dem gegebenen Gerät gemacht werden können, und die werden dann auch alle der Reihe nach ausgeführt. Der „Lehrplan" schließlich aber besteht aus der Addition aller dieser systematisch ausgeklügelten Möglichkeiten, die nach der Schwierigkeit angeordnet zu einem dicken Buche vereinigt und auf acht Jahre verteilt sind; das „Ziel" des Unterrichts ist dann die „Absolvierung des Lehrplanes". Bewundert aber werden vor allem die Spezialisten und Virtuosen am Barren und am Reck; Riesenschwünge und Handstand sind Ideal der Turner aus dem Volke, nicht minder die athletischen Uebungen mit





Digitized by Google

zentnerschweren Kugelstangen. Mit diesen Leistungen zieht man zum Schauturnen aus. Aber ach, die Schauturner sind nichts weniger als schöne Menschen, nur ein Teil ihrer Muskeln ist ausgebildet, der freilich übermäßig, ihr Rückgrat ist verdrückt, sie tragen den Turnerbuckel und können nicht mehr elastisch und schön einhergehen.

Nein, das Turnen soll nicht Schauleistungen heranziehen, die sich für Zirkus und Variété eignen, es gilt nicht unharmonische, sondern harmonische Gestalten zu bilden, die sich schön betragen können, und das ermöglicht nur eine harmonisch allseitige Gymnastik. Darum weg mit jenen Virtuosenkünsten und dem Doktrinarismus aus den Turnhallen, hinein aber mit den Uebungen, die allen Kräften den Spielraum zur Betätigung geben. Darum ist wenigstens auch zu überlegen, ob man aus dem Mädchenturnen nicht alle Geräte verbannen soll, außer den Handgeräten, und ob nicht Reck und Barren überhaupt entbehrlich seien. Jedenfalls wurde vielfach betont, daß viel zu viel an den Geräten geturnt werde, daß dagegen die Spiele und die volkstümlichen Uebungen, Gehen, Laufen, Springen, Werfen, Ringen bei weitem nicht den Platz innehaben, den sie verdienen.

Das führte vor allem der Hamburger Lehrer Julius Sparbier in einem glänzenden Vortrag über Spielen und volkstümliche Uebungen aus. Nur was geschieht, den Menschen zur Persönlichkeit zu erziehen, das kommt der Kunst zu gute. Das Hauptkennzeichen der Persönlichkeit aber ist die Tat, und diese wurzelt in der Freiheit der Willensbestimmung und in der Verantwortlichkeit. Beim Turnen handelt es sich nicht um Freiheit, sondern um Gehorsam, Nachmachen des Vorgemachten, um Zwang, Ueberwindung der Furcht, die Verantwortung aber trägt der Turnlehrer, nicht der Turnende. Beim Spiel dagegen handelt es sich um die eigene Tat, um den raschen Entschluß, um das unmittelbare Erfassen der Gelegenheit, der augenblicklichen Spielchance, um inneres Erleben von kräftigem Empfinden und um die eigene Verantwortung für den Gewinn, den Sieg. Es ist von Wichtigkeit im Zeitalter der intellektuellen Ueberkultur, des Ablehnens eigener Verantwortlichkeit, des Drängens in die Beamtenlaufbahn, sowie auch weiter des Kastenlebens und der Heimatlosigkeit. Das Spiel führt die Stände zusammen und es stärkt auch die Liebe zur Heimat. „Lassen Sie uns Spiel- und Tummelplätze schaffen, so viel nur möglich, und die Jugend hinausführen zu froher Wanderung, zu Spiel und Naturgenuß, zur Erziehung der Empfindung, zur Erzeugung des Lustgefühls, das auch rasch zum eigenen Schaffen führt und zur künstlerischen Pflege des eigenen Körpers. Der Idealheld des Deutschen ist noch heute Siegfried; seine körperlichen Tugenden aber waren nicht Riesenschwünge und Handstand, sondern Laufen, Springen, Ringen und Werfen; und auch Hektor und Achill, die Idealhelden unserer Gymnasien, waren groß in diesen Leibesübungen." Die volkstümlichen gymnastischen Uebungen sollen den deutschen Mann mit heranbilden helfen, wie sie in England den Gentleman mitgeschaffen haben. „Gegenüber dem Uebermaß des Kunstturnens, das erst 100 Jahre alt ist, gilt es, auf den alten Ehrenplatz zu setzen das Spiel, das Naturturnen, das seit Tausenden von Jahren die Völker erzogen hat, das so alt ist wie Menschheit und Kindheit."

Dann wurde (besonders von Karl Götze) verlangt, es solle wieder nackt geturnt werden. Daß das Klima hierfür kein Hinderungsgrund sei,



Digitized by Google

wurde ja durch die Luft- und Sonnenbäder bewiesen, die jetzt so vieler Orten entstanden sind. Die unbehinderte Bewegung aber werde erst die freie Entwicklung schöner Körper ermöglichen; das gegenseitige Betrachten werde gegen die falsche Sinnlichkeit mithelfen und das künstlerische Sehen fördern. Für die Möglichkeit des Nacktturnens zeugte auch in viele überraschender Weise die Schwimmvorführung, nachdem der Schulinspektor H. Fricke die Notwendigkeit des Schwimmens in der Schule dargelegt hatte. Gegen zwanzig Mädchen von 12—13 Jahren unter Leitung ihrer Lehrerinnen und dann zwei Dutzend Knaben unter Leitung eines Lehrers zeigten ihre Künste im Schwimmen, im Tauchen und im Springen, und es war ein köstlicher Anblick, wie sich dabei Frische und Munterkeit, Kraft, Gewandtheit und Mut, nicht minder aber auch Anmut und Schönheit offenbarten. Daß die Mädchen und ihre Lehrerinnen im Badekostüm ganz unbefangen den Knaben zuschauten, dürfte manchem der Zuschauer lehrreich gewesen sein.

Außer dem Schwimmen sahen wir noch Vorführungen von turnerischen Leistungen, von Reigen und Tänzen, Bewegungsspielen und volkstümlichen Uebungen als Beispiele und Gegenbeispiele dafür, was denn unter künstlerischer Ausgestaltung des Turnens und unter künstlerischer Verbindung von Gymnastik und Musik zu verstehen sei. Einmal Stabwindeübungen nach Mauls Anweisung: „Die Turnübungen der Knaben" (Karlsruhe 1893). Natürlich sind auch Windeübungen nützlich, aber so ausgeklügelt und verwickelt erschienen sie uns verkünstelt und unschön, und geradezu grotesk wirkte es, als sie mit Zwischenübungen im Gehen verbunden und mit Musik vorgeführt wurden. Gegenübergestellt waren Uebungen nach dem Thema: der Stab als Halt für Armschwünge, als Stütze und als Waffe.

In gleicher Weise sahen wir eigenartige Beispiele in Anlehnung an Kinderspiel und Volkstanz, dazu zwei Gegenbeispiele nach Zettlers „Buch der Reigen". In den Gegenbeispielen waltete wieder die unfreiwillige Komik. Die Kinder sangen „Steht auf ihr Schläferinnen" und „Froh wie die Libell am Teiche" und machten dazu taktmäßige Bewegungen, die ganz fremd und gleichgültig neben dem Inhalte der Lieder einhergingen. Der Rhythmus mußte den Kuppler spielen. Dagegen sahen wir Beispiele dafür, wie die Sprache der Musik in die gymnastische Sprache umgesetzt, wie durch harmonische Verbindungen entsprechende Bewegung ausgedrückt werden kann, was die Musik an Gehalt bietet. Um die Uebereinstimmung von Tanz und Musik zu erreichen, war die Musik teilweise nach dem Tanz geschrieben worden, während anderenteils der Tanz auf die vorliegende Musik angeordnet worden war.

Die Lehren aus alldem zog am Schlußtage in einem Vortrage über die Bedeutung der Leibesübung in der ästhetischen Erziehung Turninspektor Karl Möller von Altona. Der moderne Gebildete schwärmt für die Kultur der alten Griechen, aber er selbst kennt überhaupt kein körperliches Ideal mehr. Durch die gestaltende Kraft des Turnens und auch des Tanzes soll unser Körper wieder natürlich schön werden. Alle Schaustellung, alle Pose, der Ballettmeister und seine „Kunst" müssen dabei beseitigt werden, nicht minder alle Vorurteile.

Mit dem Hamburger ist nun die Reihe der Kunsterziehungstage abgeschlossen. Manches neue haben sie gebracht, auch viel altes, was längst und oft gesagt worden war — aber das alte wie das neue ward auf



Digitized by Google

ihnen in der „offiziellen" Oeffentlichkeit gesagt, vor den Vertretern der Regierungen, der Städte, der Schulbehörden, der Fachlehrer, der Presse. Das gab ihnen ihren außerordentlichen agitatorischen Wert.

Paul Schumann

### Schneider & May

Den Sortimentsbuchhändlern wird angekündigt: „Sascha Schneider, Titelbilder zu Karl Mays Reiseerzählungen. 26 Doppel-Tondruck-Autotypien in Mappe mit Text von Professor Dr. Werner, Leipzig. Groß-Folio. Preis 12 Mk." Zur Empfehlung heißt es: „Die Vereinigung der beiden berühmten Namen allein wird schon genügen, um Ihre Aufmerksamkeit auf dieses Werk zu lenken." Die „beiden berühmten Namen" Sascha Schneider und Karl May — soweit sind wir also gekommen! Vielleicht illustriert uns der Mann, dessen Kunst Gutgläubige mit der Klingers in einem Atem nannten, das nächste Mal seines „berühmten Namensgenossen" „Liebe des Ulanen?"

## Unsere Bilder und Noten

Mit Bernhard Winter stellen wir den Lesern ein Talent vor, das für die überwiegende Mehrheit von ihnen einen ganz „neuen Mann" bedeutet. Wir unserseits meinen: Hält Winters Kunst weiter, was seine „Bauernhochzeit" verspricht, so ist er vom Kern aus ein so gesunder und so starker Heimatkünstler unter den Malern, wie wir deren im ganzen Reich nur ganz, ganz wenige haben. Winter ist Niederdeutscher, Oldenburger, und was er uns schildert, wächst stets auf niederdeutschem Boden. So stellt das Bild in Kupferdruck, das wir dem Hefte vorsetzen, eben seine „Bauernhochzeit", ein Fest bei oldenburgischen Friesen dar. Ein Kostümbild? Gewiß kann der Kulturhistoriker daran Kostümstudien machen so gut wie Studien über die ländliche Bauweise, denn wie der große Dielenraum, von dem sich die Kammern noch nicht alle sondern, vom Fußboden mit seinen Steinmustern über die Fliesenwände bis zu der Balkendecke und wie die Möbel und Geräte, sogut ist jedes Stückchen Menschenanzug und Menschenputz echt, echt bis zu Knopf und Nähfalte. Aber echt sind vor allem auch diese Menschen. Nicht nur, wie sie alte Bräuche treiben, wie man sie außerhalb Frieslands kaum kennt, auch darin dem Kulturhistoriker „interessante Objekte". Was kümmert uns hier der Kulturhistoriker! Winters Menschen sprechen zum Menschen in uns. So leben sie ja noch heute dort nah der Wasserkante, wo freie und stolze Bauern wenn nicht altfriesische Bräuche, so doch altfriesisches Wesen bewahren. Und wie kommt dabei zu seinem Recht, was überall ist, wo Menschenherzen schlagen, nicht bloß in Ostfriesland! Das Brautpaar steht ja mehr im Hintergrunde, wie sprechen dennoch seine Gesichter und die der Leute, die langsam und bewußt im Zuge nahen, um Anreden und Geschenke zu bringen! Wie beobachtet der Brautvater mit der Pfeife in der Hand die Sache! Und die Brautmutter mit ihrem langen Stab! Dann Pfarrer und Lehrer, die sitzenden Respektspersonen mit den langen Tonpfeifen! Wie lebt der Hochzeitbitter mit dem Zinnkrug im Arm! Der Bierzapfer! Die Musikanten, von denen das Dirnlein den in musiktechnische Probleme versenkten Jungen zum Ringelreigen der andern wegholen will! Dieser Kinder-Ringelreigen selbst mit seinen derben, norddeutschen, urgesunden Mädeln und Buben! Bis ins allerkleinste ist alles von Liebe um-



Digitized by Google

fangen und, sozusagen, wachgeküßt, wohin wir nur sehen — man blicke zur Probe rechts hinten auf die würdevoll rastenden Festteilnehmerinnen am und hinterm Tisch. Unbegreiflich, daß noch keine Staatsgalerie sich diesen Schatz gesichert hat, denn in eine öffentliche gehört er, nicht in eine private. Um wenigstens etwas zu tun, haben wir das Bild für die „Vorzugsdrucke" in einer großen Photogravüre vervielfältigen lassen, die, ein Seitenstück zu Richters „Hochzeitszug", für 6 Mk. abgegeben wird. Möge Winters Kunst damit in die deutsche Familie ziehn!

Nicht so bedeutend ist die „Konferenz der Alten", ein großes Bild mit Bildnissen, das im Oldenburger Lehrerseminar die Aula ziert. Für das Lokal, in dem die alten Herren sich versammeln, trägt nicht Winter die Verantwortung, es war gegeben. Allerdings hätte sich vielleicht die Nüchternheit dieses „Gegenbeispiels" durch malerische Mittel mehr zurückdrängen lassen. Nach dieser Seite hin liegt eben Winters Begabung nicht, oder sollte er beabsichtigt haben, auch mit durch den Gegensatz der hier versammelten Idealisten zu dieser ihrer Umwelt zu steigern, was er zu zeigen hatte? Vor allem natürlich lebt sein Bild in den Köpfen, aber nicht *nur* darin lebt es, nein, in diesen Gestalten überhaupt bis in ihre Kleiderfalten. Es ist eine ernste Sache, von der hier gesprochen wird, und der gerade das Wort hat, dem drängt sich eines langen Lebens tiefinnerste Erfahrung nun auf die Lippen, sodaß er sie alle, die Zuhörer, auch ins Innerste trifft.

Unser drittes Blatt zeigt ein Jugendbild Winters. „Der Rattenfänger von Hameln". Das Werk ist noch ungleich und unreif, auch nicht in allem einfach klar, die Gestalten haben noch viel allgemeines, das im Vergleich besonders mit der Bauernhochzeit zeigt, wie groß die Fortschritte sind, die Winter seitdem gemacht hat. Aber die Herausarbeitung des Dämonischen ist eigenartig. Was wir sonst an Rattenfängerbildern haben, zeigt die Kinderschar in reiner Kinderheiterkeit und Tanzeslust hinter einem verführenden Bösewicht, hier aber ist es von einem Unhold wie eine Geisteskrankheit ausgegangen, die alles mit Fieberphantasien packt. Man kann darüber streiten, welche Auffassung „besser" ist, berechtigt sind wohl beide. Wollten wir von Winters Kunst einigermaßen ein Bild geben, so hatten wir jedenfalls auch auf diese ihrer Seiten zu weisen.

Zu der Beilage „*Das verschönerte Haus*" wolle man den kleinen Rundschauaufsatz vergleichen. Auf der Rückseite desselben Blattes haben wir ein andres Beispiel „ästhetischer Kultur" aus dem Osten wiedergegeben, aus dem wir übrigens ein nächstes Mal auch Erfreuliches zeigen werden. „Aus Danzig". Ein altes Renaissancehaus, und *so* richtet man's her! Um die Häßlichkeit *ganz* zu zeigen, hätt' es noch der Farbe bedurft, mit der „Nr. 44" über die Straße schreit. Wie viel wird von oben reglementiert und ordiniert, dergleichen aber wird in Frieden geduldet!

Unsere Notenbeilage bringt zunächst eine Probe aus *Wolf-Ferraris* Oper „*Neugierige Frauen*", wovon ein Aufsatz dieses Heftes handelt, nach dem bei J. Weinberger in Leipzig erschienenen, gut spielbaren Klavierauszug. Die deutsche Uebersetzung ist von *Hermann Teibler* und gehört zu den besten Leistungen der neueren Opernverdeutschungskunst. Die mannigfachen prosaisch-nüchternen Stellen fallen nicht dem Uebersetzer, sondern dem Original zur Last. Das ausgewählte Stück ist das im Aufsatz



Digitized by Google

rühmend hervorgehobene reizende Menuett aus dem letzten Finale. Für Sängerinnen gibt es auch das süße g-dur Andantino in einer Einzelausgabe.

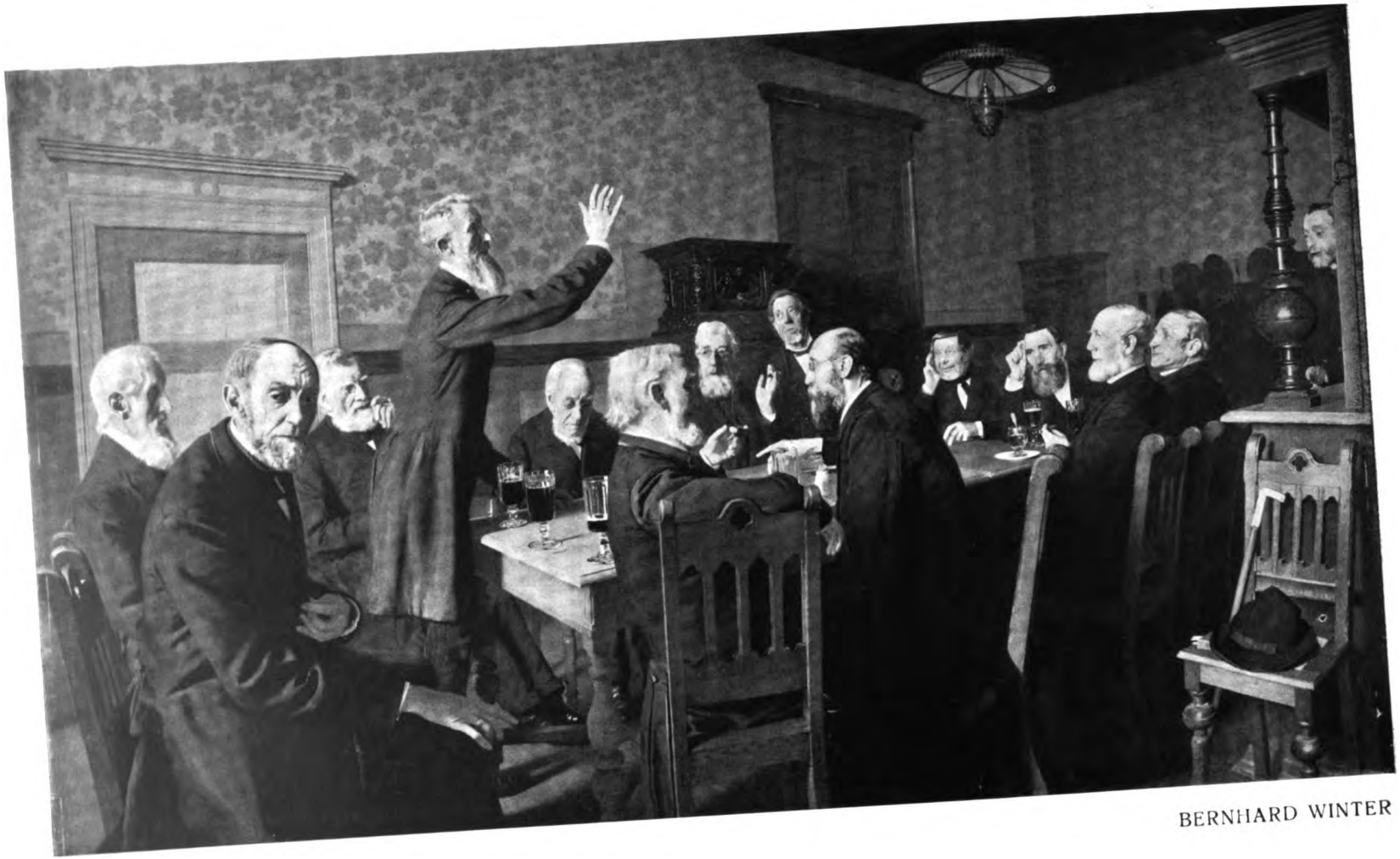
Kamillo Horn ist ein Tonsetzer, von dem der Kunstwart schon mehrmals gesprochen hat und auf den er heute abermals hinweist, da sich zur Förderung seiner Kunst in Wien ein Bund von Künstlern und Kunstfreunden zusammentut. Solche Vereine um einen bestimmten Komponisten, an dem die große Flut des Musikgetriebes sonst gleichgültig vorüberrauscht, sind im letzten Jahrzehnt keine Seltenheit mehr. Man denke an Wolf, Plüddemann, Ansorge, Josef Reiter. Diesmal sei ein Hornsches Werk hervorgehoben, das unter den Musikern noch wenig bekannt ist und doch ein treffendes Bild seiner Persönlichkeit gibt. Ich meine die große Klaviersonate, von der unsere Notenbeilage zur Probe das Adagio bringt. Mit Recht gilt der langsame Satz als der Prüfstein des schaffenden Musikers, und der vorliegende zeugt von Horns ernster, deutscher, gediegener Art und einem übervollen, schwärmerischen Herzen, woraus der Strom der Melodie unaufhaltsam quillt. So sang auch Bruckner, Horns Lehrer, seine Adagien. Manchen wird diese Tonsprache nicht mehr modern genug erscheinen, und tatsächlich steht der Komponist nicht auf dem linken Flügel der Moderne. Aber was tut das? Die Hauptsache bleibt immer die gute Musik, mag sie sich in diesem oder jenem Gewande tragen. Die Richtungen vergehn und lösen einander ab, was sie Schönes gebracht haben, besteht aus allen. Bei dem Adagio achte man auf die Gehaltenheit des Gefühlsausdruckes, der nie vor krankhafter Leidenschaft zerplatzt, nirgends in weichliche Sentimentalität zerschmilzt und doch alle Türen des Herzens rückhaltslos zu öffnen scheint. Die ganze Sonate ist im Rörichschen Verlage (Wien) erschienen. Wir würden uns freuen, mit dieser Probe Kamillo Horn wieder einige neue Freunde zuzuführen. Beitrittserklärungen zu dem Kamillo Horn-Bunde nimmt dessen Obmann Dr. G. Paul, Wien VIII, Laudongasse 12, entgegen.

Den Beschluß bildet ein kanonisches Kinderliedchen von Martin Frey, von dem der Kunstwart schon vordem hübsche Weisen der nämlichen Gattung gebracht hat.

Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: der Herausgeber. Mitleitende: Eugen Kalkschmidt, Dresden-Blasewitz; für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D. W. Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe u. Schriftleitung verantwortlich: Hugo Heller in Wien I



Digitized by Google



BERNHARD WINTER

KW

Digitized by Google

Digitized by Google

B WINTER

KW

Digitized by Google

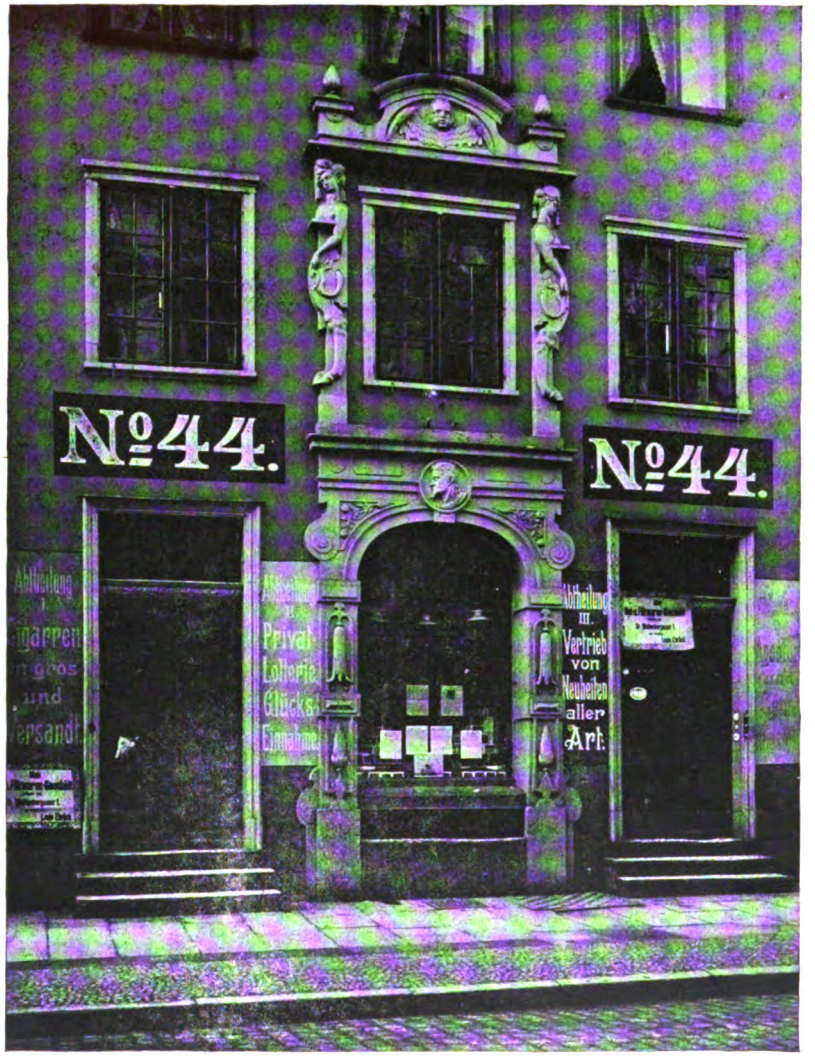
Digitized by Google

ZUR ÆSTHETISCHEN KULTUR

KW

DAS „VERSCHÖNERTE“ HAUS
im Posenschen

Digitized by Google




KW

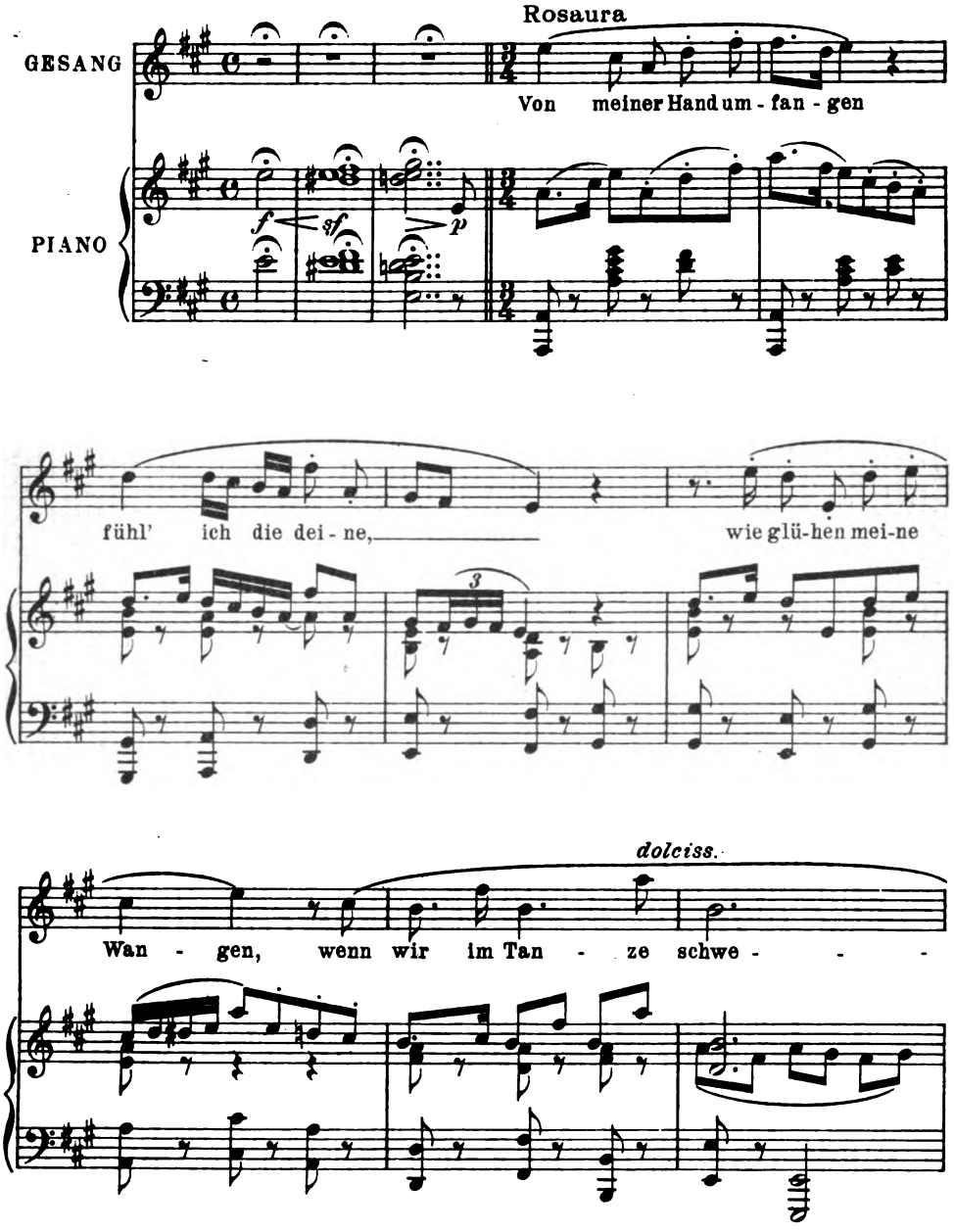
AUS DANZIG

Digitized by Google

BEILAGE ZUM KUNSTWART

# HERMANN WOLF-FERRARI

**MENUETT**
**aus „Neugierige Frauen“**




Mit Bewilligung des Musikalienverlages Josef Weinberger in Leipzig Copyright by Josef Weinberger
Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München
Alle Rechte vorbehalten
XIX. 4
57790

Digitized by Google

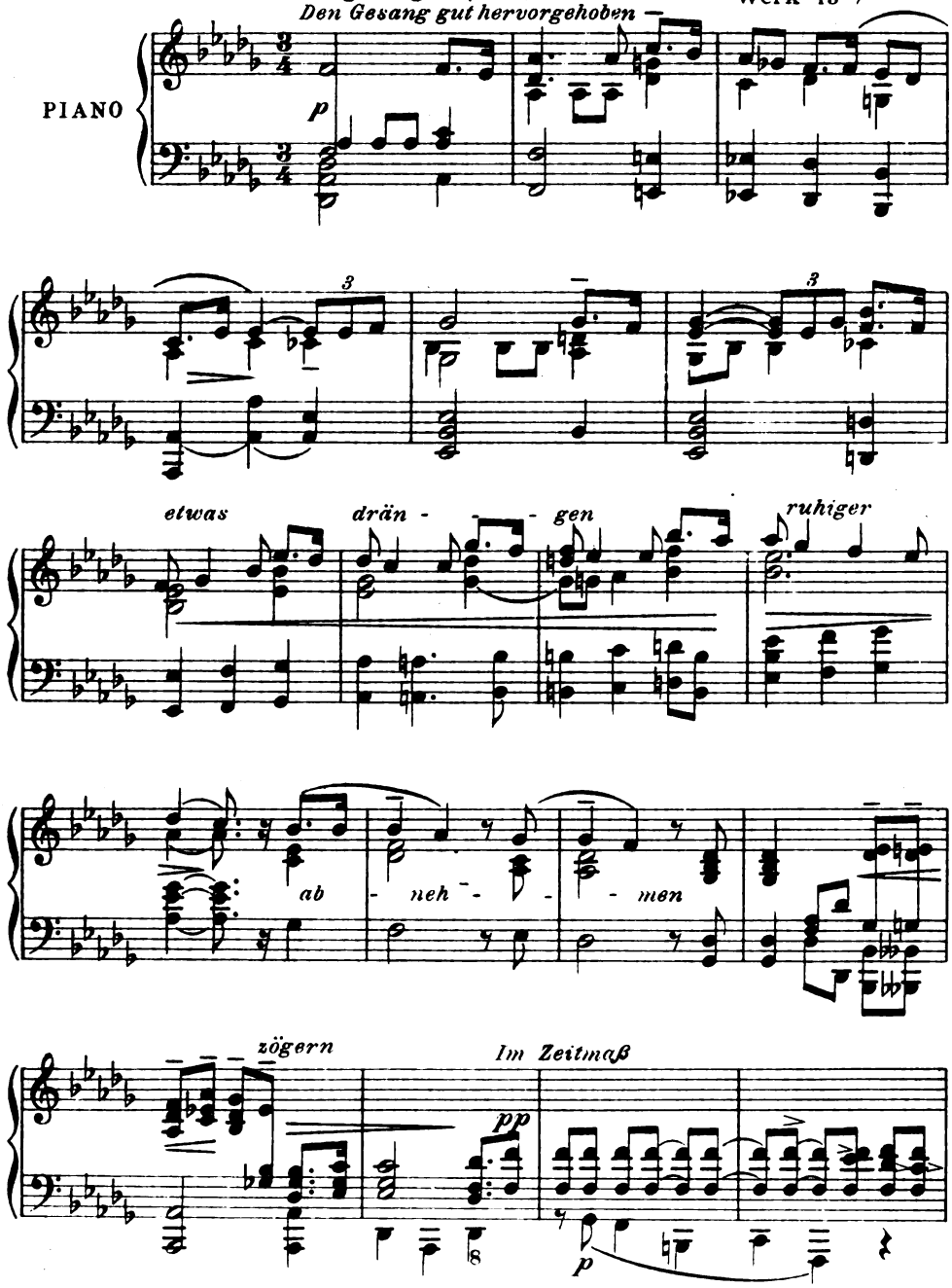
# KAMILLO HORN

ZWEITER SATZ
aus der F moll-SONATE
Werk 15*)

Sehr getragen (♩= 92)

*Den Gesang gut hervorgehoben*

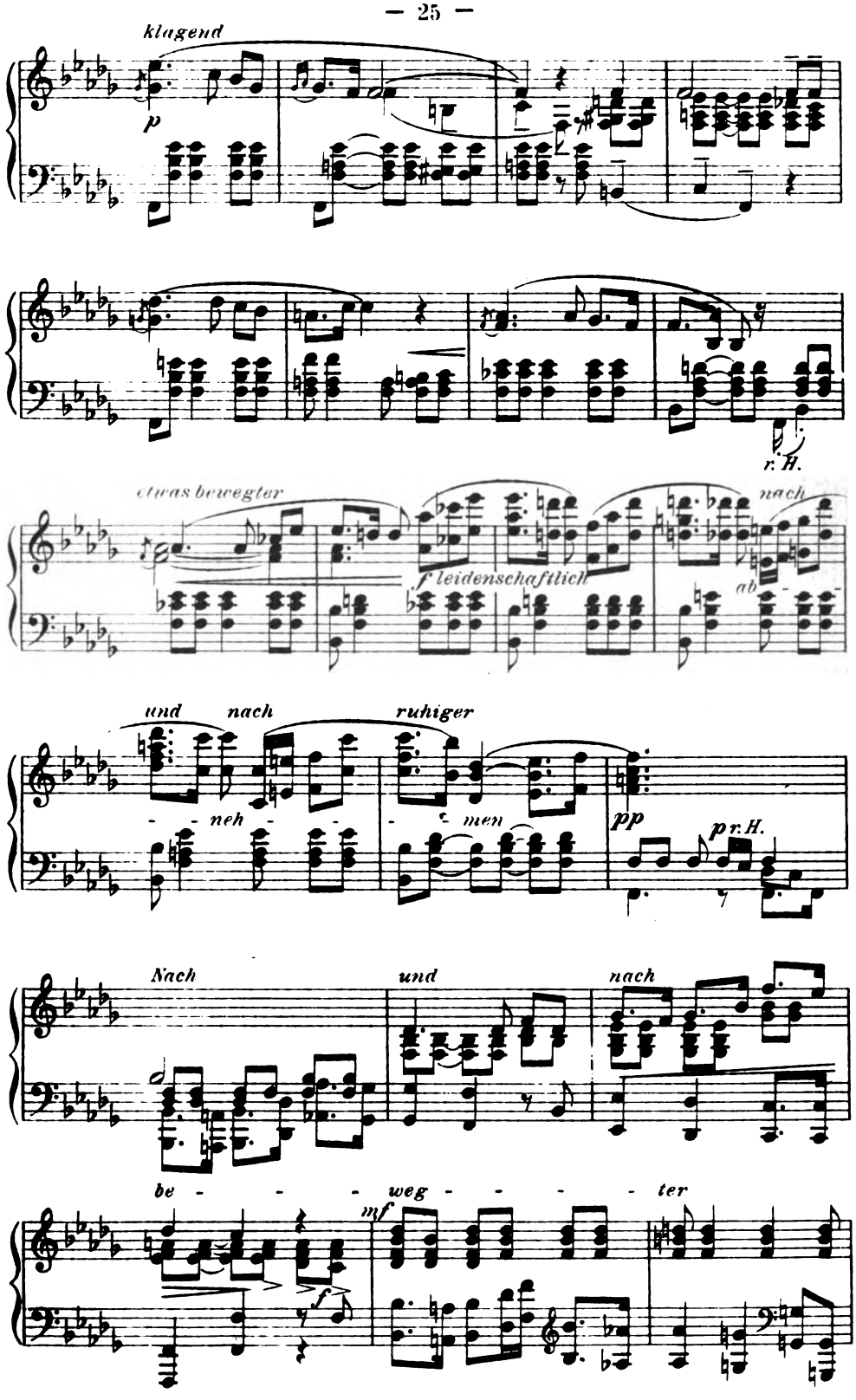
PIANO




*) Mit freundlicher Erlaubnis des Verlegers F. Rörich, Wien I, Kohlmarkt 11

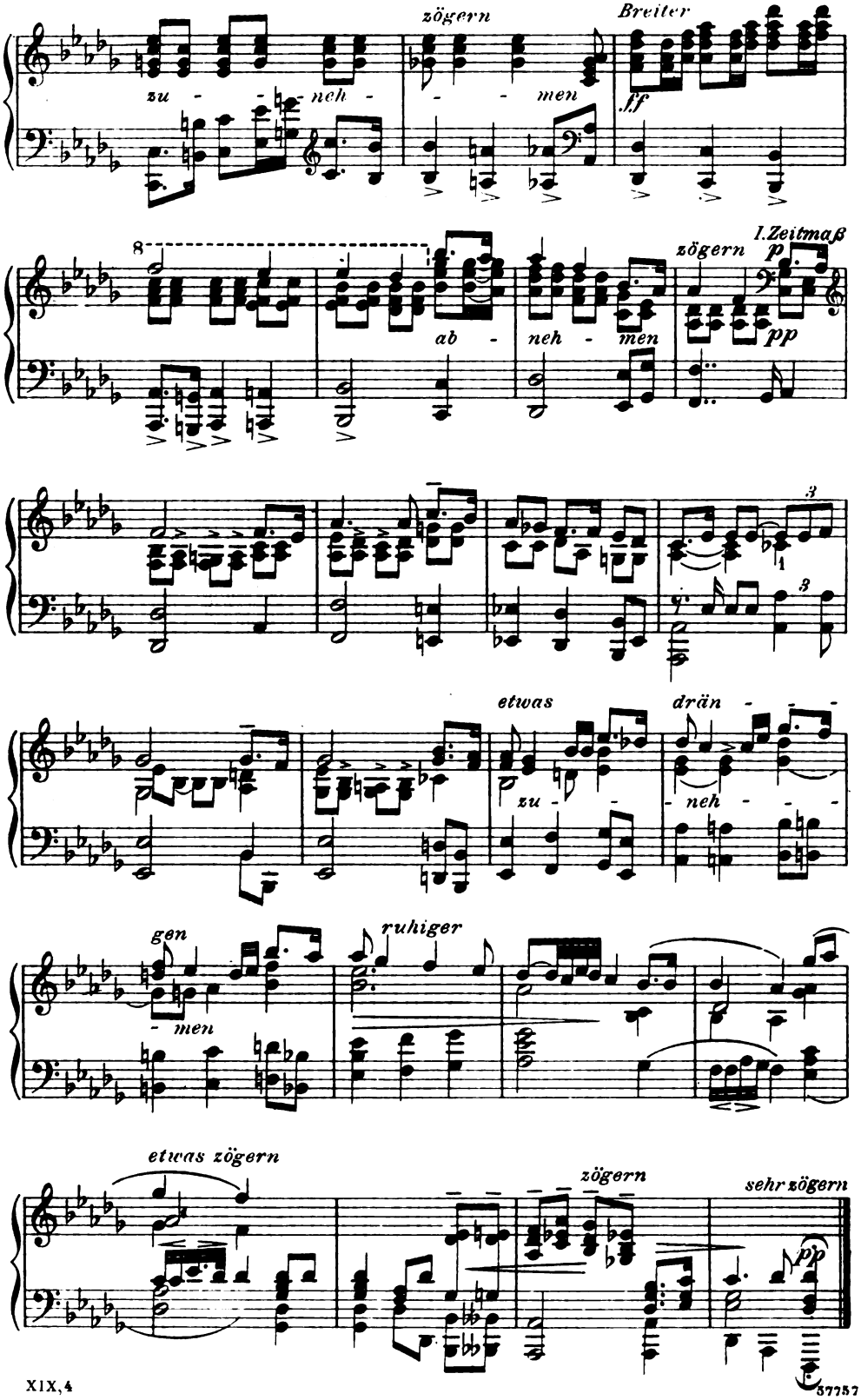


Digitized by Google






Digitized by Google



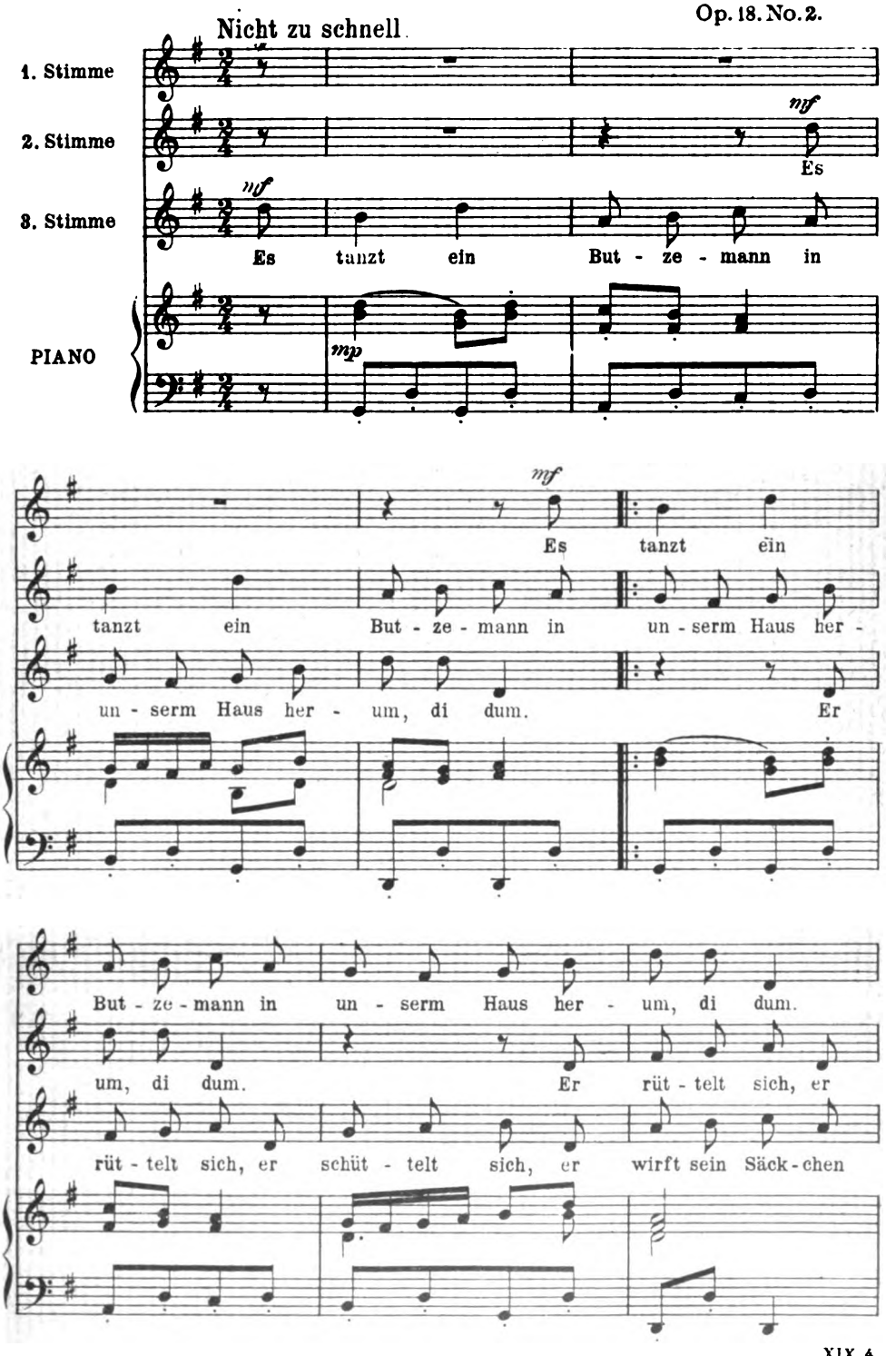





Digitized by Google

# MARTIN FREY

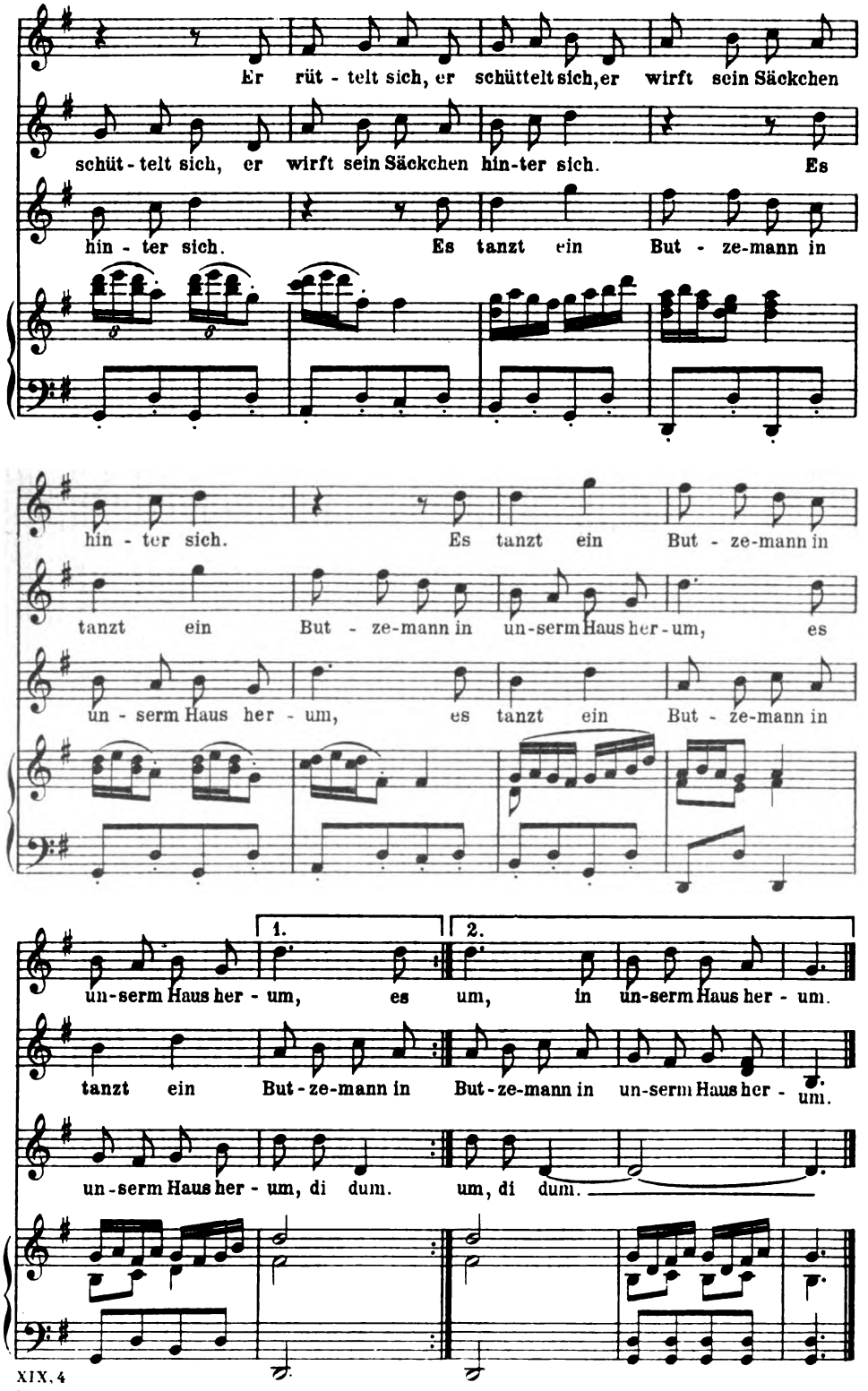
## DER BUTZEMANN
Op. 18. No. 2.




Mit besonderer Genehmigung des Komponisten



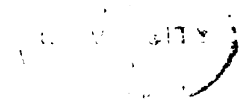
Digitized by Google




XIX, 4
56130

Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig

Digitized by Google



Digitized by Google

H. R. VON VOLKMANN

KW

Digitized by Google

IKVI

H. R. VON VOLKMANN

Digitized by Google

Erstes Dezemberheft 1905

19ter Jahrgang Heft 5

## Regeln

Ich war einmal Zeuge eines Gesprächs zwischen einem Deutschen und einem Franzosen. Der Deutsche, ein gebildeter Mann und Schriftsteller dazu, beherrschte natürlich seine Muttersprache vollkommen und hielt sich daher für berechtigt, dem nur unvollkommen deutschredenden Franzosen grammatische Belehrungen zu erteilen. Als dieser bei einem Berichte über seinen Aufenthalt in einem Badeorte die Formen: wir haben viel „tanzt" und „lacht" gebrauchte, verbesserte der Deutsche: „Es heißt getanzt und gelacht. Dieses sogenannte zweite Partizip wird mit dem »Augment«, d. h. der Vorsilbe »ge« gebildet; man sagt gehört, gelaufen, gesungen usw."

„Wie einfach!" sagte der Franzose. „Wir haben also viel getanzt und gelacht und uns sehr geamusiert."

„Nur »amusiert«. Die genannte Regel bezieht sich natürlich nur auf deutsche, nicht auf Fremdwörter. Man bildet einfach interessiert, animiert, reduziert, oktroyiert ohne das Augment. Nur Ungebildete sprechen von »gestudierten Herren«."

Der Franzose dankte für die Belehrung. Er habe immer gebedauert, nicht mehr deutsche Grammatik getrieben zu haben. Oder heiße es etwa „begedauert?" „Nur »bedauert«," erwiderte der Deutsche. „»Be« ist eine Vorsilbe. Ist ein Zeitwort schon mit einer solchen versehen, so kann natürlich nicht noch eine zweite davorgesetzt werden. Es heißt »verloren« nicht »geverloren«, »erreicht«, »bewiesen«. Aber ich belästige Sie wohl mit meinen Korrekturen?"

„Im Gegenteil; ich freue mich, zum Richtigen anleitet zu werden."

„Nein, angeleitet. »An« ist keine Vorsilbe, sondern eine wirkliche Präposition. Bei Zeitwörtern, die mit Präpositionen zusammengesetzt sind, wird immer das Augment gesetzt, und zwar wird es zwischen Verb und Präposition eingeschaltet. Man bildet »mitgeteilt«, weil »mit« eine Präposition, aber »erteilt«, weil »er« nur eine Vorsilbe ist. Aus demselben Grunde heißt es ausgezogen aber erzogen, angetragen aber vertragen, durchgegangen aber entgangen. Hier muß immer streng unterschieden werden."

„Sie sagen »unterschieden«. Ist nicht »unter« eine Präposition und müßte es also nach Ihrer Regel nicht »untergeschieden« heißen?"

„Nein, nur »unterschieden«. Bei diesem Zeitwort wird »unter« nicht mehr als Präposition empfunden. Nur wenn eine Präposition noch ihren räumlichen oder zeitlichen Sinn hat, wenn also das Zeitwort in eigentlicher, nicht in übertragener Bedeutung verwendet



Digitized by Google

wird, schaltet man das Augment ein. Ein Balken wird »übergelegt«, weil hier »über« noch eine räumliche Beziehung ausdrückt, und das Verb in seiner eigentlichen Bedeutung steht. Aber ein Plan wird »überlegt«, weil das Wort hier bildlich zu verstehen ist. Aus denselben Gründen sagt man: eine Person werde auf einem Flusse »übergesetzt«, aber eine Horazstelle werde »übersetzt«; ein Tuch werde »untergebunden«, aber ein schlechter Einfluß »unterbunden«; ebenso heißt es: Herr X. habe seinen Mantel »übergeworfen«, aber er habe sich mit seinem Freunde »überworfen«. Man kann daher auch bei Wörtern von nur sinnenfälliger Bedeutung, wie untertauchen und unterkriechen, niemals untertaucht und unterkrochen, sondern allein die Formen unter g e taucht und unter g e krochen bilden, während bei nur bildlich gebrauchten Wörtern wie unterrichten, unterweisen, untersuchen, unterfangen usw. ausschließlich die augmentlosen Partizipien unterrichtet, unterwiesen usw. möglich sind. Wir haben hier eine ganz besondere Feinheit der deutschen Sprache vor uns."

„Nach der eben entwickelten Regel," so mischte ich mich ins Gespräch, „heißt es also: eine Farbe werde auf g e tragen, weil hier »auf« noch eine räumliche Beziehung ausdrückt; aber ein Gruß werde »auftragen«, weil in diesem Zusammenhang das Zeitwort nur bildlich gebraucht wird. In entsprechender Weise werde ich künftig sagen, daß ausgerenkte Glieder »eingerichtet«, aber Postämter »einrichtet« werden; daß Blumen »ab g e brochen«, aber Gespräche »abbrochen« werden; daß Fahnen »vor g e tragen«, aber Gedichte »vortragen« werden; daß — —"

Der Schriftsteller runzelte die Stirn: „Ich habe vergessen, zu sagen, daß die erwähnte Regel nur für zweisilbige Präpositionen oder eigentlich nur für »unter« und »über« gilt, wie schon aus den Beispielen hervorgeht. Im übrigen müssen alle grammatischen Regeln cum grano salis aufgefaßt werden. Ausnahmen lassen sich immer leicht aufstöbern. Der Sprachgebrauch ist ja so veränderlich und daher regellos. Wer die strenge Allgemeingültigkeit der Naturgesetze fordert, muß auf grammatische Regeln verzichten."

Auf dieses schöne Geständnis hatte ich gewartet. Auch der Franzose schien nicht ganz befriedigt. Da ich selbst die Regel nicht wußte, so riet ich ihm, eine in der deutschen Grammatik kompetentere Person als gerade einen deutschen Schriftsteller zu fragen. Eine solche fand sich auch bald in Gestalt eines dreizehnjährigen Volksschülers. Die Regel, die dieser gab, war verblüffend einfach, aber diesmal doch richtig, wie sich bei eingehender Prüfung herausstellte und wie es jede Grammatik bestätigt. „Dieses Partizip wird nur dann mit dem Augment »ge« gebildet, wenn die erste Silbe des Zeitworts, oder — bei zusammengesetzten Verben — wenn das voranstehende Wort (Adverb, Präposition, Vorsilbe) b e t o n t ist. Immer ist die Betonung und nur die Betonung maßgebend, alle anderen angegebenen Kriterien für die Setzung des Augments sind ausnahmslos falsch.

An diese schöne Geschichte muß ich manchmal denken. Es ist wirklich erstaunlich, zu sehen, wie leichtfertig allenthalben mit Regeln



Digitized by Google

und Gesetzen umgesprungen wird; und ebenso erstaunlich, wie leicht sie geglaubt werden. Am schlimmsten ist dies natürlich auf ästhetischem Gebiet. Man verfolge nur mit einiger Aufmerksamkeit, wie in den zahllosen Kunstgesprächen, populärästhetischen Aufsätzen, Feuilletons und Kritiken Urteile „begründet", d. h. aus Prinzipien oder allgemeinen Regeln abgeleitet werden. Nichts ist ja leichter, als solche Normen und Prinzipien aus dem Aermel zu ziehen. Was auf irgend ein konkretes Kunstwerk und einige andere Fälle zutrifft, wird flugs zu einem allgemeinen Gesetz erweitert und dann durch eben diese Fälle als Beispiele erläutert. Der Hörer oder Leser hat aber meist weder Zeit, noch Geduld, noch logische Schulung genug, die aufgestellte Regel zu durchdenken; gerade die dagegen sprechenden Fälle kommen ihm nicht in den Sinn, und so hält er die Regel für „bewiesen".

Man wird ohne Uebertreibung sagen dürfen, daß die meisten Regeln, wie sie in populärästhetischen Betrachtungen herangezogen werden, *falsch* sind. Im Grunde ist dies nicht wunderbar. Wirkliche Gesetze aufzufinden, erfordert meist umständliche Induktionen und eine oft recht mühsame abstrakte Gedankenarbeit. Und daß gerade diese Art geistiger Tätigkeit bei künstlerisch veranlagten Naturen besonders beliebt und in Uebung sei, das wird man nicht behaupten wollen. Es träfe wohl ebensowenig zu, wie die Annahme, es zeichneten sich alle systematischen Denker und Philosophen, die sich unter anderem auch mit Aesthetik befassen, durch künstlerische Empfindungsweise aus. Ich glaube, daß gerade die Einseitigkeit der menschlichen Begabung und der häufig auftretende Gegensatz in der künstlerischen Veranlagung hier und der wissenschaftlichen dort ebensowohl die Rückständigkeit der philosophischen Aesthetik erklärt, wie andrerseits den Tiefstand unserer populären Kunstschriftstellerei.

Der Glaube, daß **Kunstkenner und Künstler *schon als solche*** berufen seien, über Kunst zu theoretisieren, scheint trotzdem unausrottbar zu sein. In gewisser Hinsicht ist dieser Glaube ja auch begründet, aber doch eben nur in gewisser Hinsicht. Natürlich sind Kenner und Künstler die geborenen Kritiker. Solange sie auf Grund ihrer feineren und geschulten Instinkte neue Werte aufspüren, analysieren und umschreiben, um diese auch anderen nahezubringen, solange stehen sie auf eigener Domäne und solange wird man ihre Aeußerungen mit Respekt aufzunehmen haben. Gar kein Grund liegt aber vor, zu glauben, sie seien auch ohne weiteres berufen, Kunstprinzipien oder Normen aufzustellen oder gar Systeme zu konstruieren. Einzelne werden dies gewiß trefflich vermögen, wie ja auch ein glänzender Stilist einmal ein guter Kenner der Grammatik und Sprachwissenschaft sein kann. Und die Erfahrung lehrt ja, daß es allezeit Künstler mit starken theoretischen Bedürfnissen gegeben hat, die vorzügliche systematische Denker waren. Aber für den Durchschnitt trifft das natürlich nicht zu. Und wenn trotzdem immer wieder den Künstlern und Kennern dort eine Autorität beigelegt wird, wo sie eine solche nun einmal nicht haben, so liegt das daran, daß man dem Bewußtsein oder besser der Bewußtheit in unseren Handlungen



Digitized by Google

eine ganz falsche Rolle zuschreibt. Man sieht nicht, daß das Urteilen gemäß einem Gesetz noch nicht dasselbe ist wie die bewußte Anwendung dieses Gesetzes. Ist z. B. eine gebildete Dame, die niemals den geringsten Sprachfehler macht, deshalb auch imstande, anzugeben, warum sie in allen Fällen die Wortformen richtig anwendet? Wie einer, der ohne Besinnen jeden Satz richtig zu bilden weiß, doch keine Ahnung von der zugrunde liegenden Regel zu haben braucht, so kann auch der Kenner, der instinktiv ein Kunstwerk richtig wertet, völlig in Unkenntnis über die Gesetze sein, auf denen sein Urteil beruht. Gerade die geistreichsten Leute verrennen sich in die falschesten Theorien. Es ist wie bei dem erzählten grammatischen Fall. Soll einer angeben, wann beim Partizip eines Zeitwortes das Augment steht, so verfällt er auf alle möglichen Kriterien, nur gerade nicht auf die Betonung. Und soll einer — mag er nun Laie, Künstler oder Kenner sein — ein Urteil begründen, so sieht er diese Gründe aller Wahrscheinlichkeit nach an anderer Stelle, als wo sie sich gerade befinden; er vermutet sie etwa in verwickelten rein ästhetischen Verhältnissen, wo physiologische Ursachen maßgebend sind; er sucht sie in den Wolken, während sie vielleicht zu seinen Füßen liegen.

Nun gibt es freilich viele, die das Bestehen allgemeingültiger Normen in der Kunst überhaupt bestreiten. Sie machen geltend, daß es ja keine überall anerkannte Aesthetik gibt, daß die Philosophen noch über elementare und grundlegende Fragen in Fehde liegen; daß der individuelle, der nationale, der Zeitgeschmack sich immer gewandelt habe und immer wandeln werde, daß es unsinnig sei, zu meinen, man könne Werte, die nur auf Gefühlen beruhen, in abstrakten Regeln einfangen. Hierüber zu streiten, ist natürlich aussichtslos. Tatsächlich hat bisher noch niemand den Standpunkt auf die Dauer festhalten können, es gebe nur individuelle Werte und alle Geschmäcker seien gleichberechtigt. Indem jeder willkürlich zwischen einem Kunstverständnis und einem Banausentum unterscheidet, indem er einem unausgebildeten, niederen, „falschen" Geschmack einen geschulten, höheren „richtigen" gegenüberstellt, setzt er Normen voraus, die mehr als individuell sind. Inwieweit freilich diese mehr als individuellen Normen auch allgemeingültig sind; inwieweit sie „relative Konstanten" enthalten, die selbst wieder einer gesetzmäßigen Wandlung unterliegen; inwieweit sie sich mit den Naturgesetzen vergleichen lassen: das sind Fragen für sich. Hier möchte ich nur feststellen, daß Allgemeingültigkeit noch nicht mit jener „ewigen" Gültigkeit gleichbedeutend ist, wie wir sie bei den Naturgesetzen anzunehmen uns für berechtigt halten. Man denke an die Sprachgesetze, die stetig einer (allerdings wieder gesetzmäßigen) Entwicklung und Zersetzung unterliegen. So ist z. B. die angeführte Regel über das Augment beim Partizip der Verben erst seit recht kurzer Zeit in Geltung. Noch heute wird ja das Augment weggelassen, wenn wir der Sprache einen altertümlichen Klang verleihen wollen. „Der Lenz ist kommen" heißt es im Liede; „der Bischof hat mir die Hand geben" — ich wett' er hat mich nit kannt", läßt Goethe seinen Götz sagen. Das hindert aber nicht, daß die Regel gegenwärtig (und wohl noch für eine Reihe von Jahrhunderten) so



Digitized by Google

streng allgemeingültig ist, wie es eine sprachliche Regel überhaupt sein kann. Und daß wenigstens in diesem Sinne allgemeingültige Regeln auf ästhetischem Gebiete wirksam sind, wird kaum ernstlich bestritten werden können.

Wenn ferner geltend gemacht wird, es sei aussichtslos, nach wirklich objektiven Kriterien für Werte zu suchen, die auf Gefühlen beruhen, so ist das unklar gedacht. Es ist nicht einmal ganz unsinnig, zu behaupten, richtige ästhetische Urteile könnten in gewissen Fällen *nur* auf Grund erlernbarer Regeln, also ohne alles künstlerische Empfinden gefällt werden. So beruht z. B. das Urteil, ein Sänger habe ganz rein gesungen, natürlich auf dem geschulten Ohr, dem instinktiven musikalischen Empfinden des Hörenden. Aber jedes Kind weiß, daß dieses Urteil mit der gleichen Sicherheit auch in objektiver Weise von jedem Unmusikalischen, ja jedem Tauben gefunden werden kann, sobald er nur über die Kenntnis gewisser akustischer Gesetze und die nötigen Apparate verfügt. Das ist allerdings nur möglich, weil hier die Verhältnisse besonders einfach liegen; und ich glaube selbstverständlich nicht daran, daß etwa über ein Bauwerk oder ein Drama jemals richtige Kunsturteile *nur* auf Grund gewisser *Kenntnisse* gefällt werden können. Ich möchte Urteile dieser Art mit unseren Wetterprognosen vergleichen. Daß diese unsicher und so oft irrig sind, liegt gewiß nicht daran, daß die angewandten meteorologischen Gesetze falsch oder nicht zwingend wären, sondern an der Unübersehbarkeit der gleichzeitig auftretenden physikalischen und geographischen Faktoren. Ebenso unübersehbar sind aber die Bedingungen, die den Wert eines Kunstwerkes ausmachen. Zahllose Gesetze sind gleichzeitig wirksam, sie durchkreuzen sich und schränken einander ein. Aber zu folgern, es seien gar keine oder keine zwingenden vorhanden, das ist ebenso unsinnig, wie zu schließen, das Wetter sei *zufällig* und unterliege keiner strengen Gesetzmäßigkeit, weil es auf Grund unserer meteorologischen Kenntnisse nicht mit Sicherheit zu prophezeien ist.

Andere leugnen zwar nicht das Dasein, wohl aber den Wert und die Brauchbarkeit aller ästhetischen Normen. Niemals, so hört man wohl sagen, habe die Kenntnis von Regeln die Produktion gefördert, sondern sie viel eher gehemmt; niemals habe sie Freude am Kunstwerk vermittelt oder gesteigert. Dies mag richtig sein. Nur ist es ein wenig beschränkt, allein die Bedürfnisse des Künstlers oder des genießenden Kunstfreundes im Auge zu haben. Es gibt doch auch unabweisbare theoretische Bedürfnisse. Wer jede Art wissenschaftlicher Aesthetik verachtet, gleicht einem Feinschmecker, der die Physiologie der Verdauung schmäht, weil sie ihm die Speisen nicht schmackhafter mache; oder einem Akrobaten, der d'Alembert und seine Mechanik für wertlose Spintisiererei hält, weil die Theorie vom Gleichgewicht weder vor dem Falle vom Seile schützt, noch die Freude der Zuschauer erhöht.

Scherzhaft ist es bei alledem, zu sehen, wie sowohl die Leugner wie die Verächter aller Normen selbst ununterbrochen solche Normen gebrauchen. Man beachte den Augenblick, wenn ihnen bei ästhetischen Betrachtungen die Berufung auf die eigene Empfindung zur



Digitized by Google

Ueberzeugung anderer nicht mehr genügt, wenn sie ihre Urteile „begründen" wollen. Ob gewollt oder nicht gewollt, ob bewußt oder unbewußt, tauchen dann diese geschmähten oder geleugneten allgemeinen Sätze aus der Versenkung auf.

Ich meine nach alledem, daß ein radikaler Zweifel an dem Dasein und dem Werte ästhetischer Normen überhaupt übel am Platze ist. Um so angebrachter aber scheint mir die Vorsicht gegenüber den einzelnen Sätzen, die sich für solche Normen ausgeben. Was nützen die schönsten Regeln, wenn sie falsch sind? Für jeden, der wirklich nach Einsicht strebt, ist bei dem Zustande der heutigen Aesthetik das schärfste Mißtrauen geboten gegen alles, was nach Prinzipien oder Regeln aussieht. Es ist um so mehr geboten, als die meisten Menschen — Künstler und Kenner immer eingeschlossen — ein unausrottbares naives Zutrauen zu diesen allgemeinen Sätzen haben. Wo immer es gilt, Urteile zu stützen oder umzustoßen, werden sie geschwind zitiert, oder, wenn sie nicht da sind, aus den Fingern gesogen. Hörer oder Leser lassen sich ja gern und leicht überzeugen. Wenn aber einer einmal widerspricht und Fälle anführt, die sich der Regel durchaus nicht fügen, dann spielen sich wohl Debatten ab, die dem eingangs erzählten grammatischen Gespräche völlig gleichen: die Regel wird so lange eingeschränkt und verklausuliert, bis Ermüdung eintritt oder dem Opponierenden keine Gegenbeispiele mehr einfallen. Inzwischen blüht aber vielleicht die ganz anders ausschauende einzig richtige Regel unausgesprochen im Verborgenen.

Und so empfehle ich immer wieder den Lesern des Kunstwarts ein freundliches Mißtrauen. Gibt ein geistreicher Kenner oder Künstler ästhetische Betrachtungen zum besten, so lausche man willig seinem Urteil und suche die Werte nachzufühlen, auf die er aufmerksam macht. Aber man fasse nicht jeden angeführten Grund als wirklichen Grund, nicht jeden Schluß als verbindlich auf. Nein, die Worte „Prinzip", „Norm", „Regel" betrachte man vielmehr als Alarmschüsse, die zur Vorsicht mahnen. Und man bedenke, daß selbst tausend Beispiele, die ein Gesetz bestätigen, seine allgemeine Richtigkeit immer noch nicht beweisen, während ein einziges Gegenbeispiel sie umzustoßen vermag.

K O Erdmann

## Gedichte in der Volksschule

### 3. Zu Straßburg auf der Schanz

Die Herbart-Zillersche Schule hat das Verdienst, darauf hingewiesen zu haben, wie notwendig es ist, die einzelnen Unterrichtsfächer miteinander zu verknüpfen. Die Geschichte soll auf die Geographie Bezug nehmen und umgekehrt, die Naturwissenschaft auf die Geographie, und der Lese-, Aufsatz- und Gedichtunterricht auf die gesamten Realien. Die Vorzüge dieser Methode leuchten ein. Die Teilnahme am Stoff wird lebhafter und vielseitiger, das Einprägen ins Gedächtnis wird erleichtert, die Kinder lernen, gewandter über ihren Gedächtnisstoff zu verfügen.

Aber die Methode bringt anderseits die Gefahr, das Gedächtnismäßige eines Stoffes für sein Wesentliches zu halten. Sie kann auf



Digitized by Google

unserm Gebiete minder begabte Schüler nicht nur, sondern auch Lehrer leicht dazu verführen, Gedichte nur als Mittel und Anlaß zur Wiederholung irgend eines gelernten Stoffes zu benützen.

Ein Beispiel biete das Gedicht: „Zu Straßburg auf der Schanz". Wohl die meisten Lehrer, die es behandeln, schließen es an den Geographieunterricht an. Und von diesen sehr viele etwa so: Gestern war in der Geographiestunde von Straßburg die Rede. Heute wird das Gedicht „Zu Straßburg auf der Schanz" gelesen. Straßburg. Was weißt du über Straßburg? Stadt im Elsaß. Festung. Am Rhein. Einwohnerzahl. Zeig es auf der Landkarte! Was weißt du aus der Geschichte von Straßburg? Was ist eine Schanze? Was ist ein Alphorn? Ein Blasinstrument. Wo wird das Alphorn gebraucht? (Du kannst es aus dem Namen entnehmen!) In den Alpen. Also: Das Alphorn ist ein Blasinstrument, welches seinen Namen daher hat, daß es in den Alpen gebraucht wird. Was sind die Alpen? Wo liegen sie? Zeige sie auf der Landkarte! Zeige noch einmal Straßburg! Straßburg und die Alpen grenzen also nicht aneinander, wie man nach dem Gedicht meinen könnte. Der Dichter hat aber nicht gelogen. Man nennt das eine dichterische Freiheit. Was ist ein „Vaterland"? U. s. w.

Jeden Tag werden zwei Strophen gelernt, und beim Aufsagen vergewissert sich der Lehrer, ob das, was bei Gelegenheit des Gedichtes wiederholt oder neu gelernt worden ist, auch gut „sitzt".

Der Erfolg ist klar: Was über Straßburg usw. gelernt wurde, ist dem Gedächtnis sicherer geworden. Aber ferner auch: Das Gedicht ist um seine Wirkung gebracht, ist den Kindern gleichgültig oder widerlich geworden. Bei den „Schwabenstreichen" (Kw. XVIII, 23) war eine „Verknüpfung" möglich. Man konnte durch die Geschichte das Gedicht vorbereiten und durch das Gedicht ohne jede Gewaltsamkeit die Geschichte beleben. Man konnte das immerhin, obwohl es leider selten so gemacht wird. Auch war jenes robuste und vielmehr epische als lyrische Gedicht kaum ganz um seine Wirkung zu bringen.

Ein ausgezeichneter Lehrer, eine besonders künstlerische und feinfühlige Natur könnte wohl auch „Zu Straßburg auf der Schanz" so behandeln, daß ein feiner Duft über dem Namen Straßburg läge. Die erste Anschauung müßten dann Bilder, dürfte nicht die Landkarte vermitteln. Mittelalterliche Stadt. Handel, Schiffahrt auf dem Rhein. Festungswall am Fluß. Das Münster und der junge Goethe (Oberklasse). Von deutscher Art und Kunst. Franzosenkriege. „O Straßburg, o Straßburg, du wunderschöne Stadt! Darinnen liegt begraben so mannicher Soldat . . ."

Aber wer macht es so? Wie viele können es und vor allem: wer darf es so machen? Wo doch in Wahrheit der Unterricht so oft nur ein Drill ist, damit gewisse vorgeschriebene Dinge, und zwar eine Unmenge davon, bei Prüfungen oder Inspektionen „sitzen". Wie die Verhältnisse einmal liegen, ist dringend zu fordern, den Geographieunterricht und das Gedicht in gar keine Beziehung zueinander zu bringen. Ein unentschuldbarer Frevel an der Kunst ist es aber, das Gedicht als Anlaß zur Geographierepetition zu mißbrauchen.



Digitized by Google

Straßburg in der Geographie ist ein Wort, um das sich verschiedene Vorstellungen mechanisch gruppieren: Hauptstadt im Elsaß, am Rhein, Universität, Festung, Industrie ... usw. Straßburg im Gedicht ist der geheimnisvolle Ort einer rührenden Geschichte. Dieses Straßburg hat mit jenem mit so und so viel Einwohnern und so und so gearteter Industrie *gar nichts zu tun*. So wenig, wie das Heimweh und seine Tragik, das den Inhalt des Gedichtes bildet, mit geographischer Statistik zu tun hat.

*Soweit wir Kunst in der Schule haben* (in Gedichten und im Gesangunterricht), *soll sie als Kunst behandelt werden, will sagen: um des Stücks Leben willen, das sich in ihr niedergeschlagen hat*, und nicht als „Hilfsmittel" zu irgend einem andern Zwecke.

Noch ein Wort darüber, ob nicht wenigstens die Landkarte zur „Veranschaulichung" des Gedichtes herangezogen werden soll.

Es beweist ein sogenannt „wissenschaftliches", ein unkünstlerisches Denken, wenn man glaubt, den Kindern die Vorstellung des schwarzen Punktes auf der Landkarte zu vermitteln, sei überhaupt eine „Veranschaulichung". Die Landkarte ist für den wissenschaftlichen geographischen Unterricht natürlich nötig; aber man sollte nie vergessen, daß auch sie eine Abstraktion ist, daß sie für die Veranschaulichung sogar ein sehr wesentliches Hindernis sein kann. Wer hat es nicht an sich erfahren, daß sich durch das Landkartenbild ganz falsche Anschauungen festgesetzt hatten?

In unserem Falle: Wenn die Kinder bei dem Gedicht: „Zu Straßburg auf der Schanz" bei Straßburg die Anschauung der Landkarte haben, einen schwarzen Punkt mit den Stacheln, die Festung bedeuten, neben der schwarzen Linie, die den Rhein angibt, dann ist für die eigentliche Anschauung und für die *Stimmung* des Gedichtes schon außerordentlich viel verdorben. Am Beispiel, wie das Gedicht behandelt werden sollte, wird das klar werden.

Die Kinder sitzen still und sehen erwartungsvoll auf den Lehrer. Sie wissen nicht, was kommen wird: Lesen? Begriffsarbeit? Sprachübungen? Alles „spannt", da fängt der Lehrer langsam an:

Es ist ganz finster. Rabenschwarz. Weil es Nacht ist. Und schwarze Wolken hängen am Himmel. Hier und dort guckt ein goldner Stern hervor, aber der macht es auch nicht hell. So finster ist es, du kannst gar nicht weit vor dich hinsehen. Aber nimm dich nur in acht, nimm dich in acht — der Weg ist gefährlich. Horch einmal! Bleib stehen und horch! Hörst du, wie das rauscht und plätschert und gurgelt und schäumt? Ganz unheimlich klingt's und ganz nahe! Was da hinüber so dunkel ist, das ist alles Wasser, weit hinüber! Und du hörst das Rauschen, wie schnell es dahin treibt, wie wild und hastig. — Nimm dich in acht! Denn wenn du vom Weg abkommst und hinunterrutschst: das Wasser reißt dich weg, du kannst dich nicht festhalten, es nimmt dich mit, du sinkst und bist bald bleich und kalt. Wenn du auch schwimmen kannst, du bist doch viel zu schwach. Freilich, ein Mann vielleicht, der recht stark ist, *vielleicht* kommt der hinüber. Der Weg ist schmal. Links das Wasser und



Digitized by Google

rechts, da hebt' sich's aus der Dunkelheit pechschwarz. Eine Mauer? Oder ein Damm (die Veranschaulichung immer nach heimatlichen Gegenständen), wie der Damm, auf dem die Eisenbahn vorüberfährt? Mit Steinen ist's aufgebaut, aber Erde ist d'rüber geschüttet und Gras wächst drauf. An zwei Stellen sind kleine Fenster mit festem Eisengitter, wie im Gefängnis. Eine Schanze ist es. Oben auf der Schanze geht ein Soldat langsam hin und her. Jetzt bleibt er stehn und lehnt sich auf seine Flinte. Und eben schlägt es. Zwölf langsame tiefe Glockenschläge. Das summt noch eine Weile, dann ist's ganz still und nur das Wasser unten rauscht. Das ist manchmal wie Lachen, manchmal, als riefe jemand, dann wieder seufzt es und schluchzt es. Da wird der Himmel drüben über dem Wasser immer heller und silbriger. Langsam kommt der Mond herauf, ganz rot, als hätte er sich in Blut gewaschen. Aber wie er höher steigt, wird er klar und silberhell.

Und seht mal: jetzt erkennt man auch drüben die hohen, hohen Berge. Es ist Juli. Die Nacht ist warm. Aber die Berge sind oben weiß. Die sind so hoch, daß auch im Sommer Schnee und Eis nicht schmelzen. Der Soldat steht auf seine Flinte gelehnt und blickt unverwandt hinüber nach den fernen Bergen. Wie sind dort die Tage schön! Der Himmel blau. Die Eisberge weiß, unten die Matten grün. Und die Bäche stürzen sich häuserhoch von den Felsen ins Tal. Steht einer hoch oben und guckt herunter, so sind die grauen Wolken unter ihm — so hoch kann man dort stehn, höher als die hohen Wolken gehn. Wer nur mal dort gewesen ist, der möchte immer wieder gern hin. Wer aber dort geboren ist und aufgewachsen, dem gefällt es in keinem andern Land und er will nirgendwo anders wohnen, als nur bei seinen Schneebergen und grünen Wiesen und steilen Felsen.

Und der Soldat nun, der *war* dort geboren. Vater, Mutter, Brüder und Schwestern und alle Freunde wohnten dort. Ach, er wußte ja nicht, ob sie noch alle lebten, solange war er nicht daheim gewesen. Als Bub hatte er im Sommer die Kühe auf die Wiesen hoch in den Bergen getrieben und sie gehütet, daß sie nicht in Abgründe stürzten. Da lag er im grünen Grase und hörte, wie die vielen, vielen Glocken tönten, denn jede Kuh hat eine Glocke um den Hals gebunden, damit man immer wußte, wo sie war, und wenn die Kühe über die Weide gingen, gab's ein gar liebliches Getön. Tief unten lag das weite Land, wie ein heller Silberstreifen zog sich der Fluß dadurch hin, und dort, die weite im Sonnenschein blitzende Fläche, das war der große See. Städte und Dörfer sah man, so klein, noch kleiner als aus dem Spielzeugkasten. Wie der Knabe so weit ins Land hinaus sah, fühlt' er sich wie ein König, dem all das Land untertan war, so still und demütig lag es ihm zu Füßen. Dann streckte er sich lang, sah in den blauen Himmel und träumte. Von einem Hirtenbuben wohl, der mal hinausgezogen ist in die Fremde, der dort ein tapferer Soldat gewesen ist und zuletzt sogar König geworden ist. Dann nahm er sein Alphorn her und blies. Und horch: von der hohen Wand gegenüber klang ein anderes Alphorn! Das war der Hansl, der weiter oben die Ziegen hütete,



Digitized by Google

sein Freund. Jetzt blies der eine wieder, jetzt antwortete droben der andere wieder, und von den Felsen hallte das hin und her ... Ach Gott, so war's einmal! Der Soldat seufzt. Hier wohnt er nun zwischen engen Mauern in einer niedrigen dumpfen Zelle. Und rings sind Häuser da und verstellen die Aussicht und das Land duckt sich nieder, daß man nicht viel davon sehen kann. Nur die Berge, die grüßen drüber weg, die fragen: „War's nicht schöner hier bei uns? Wann kommst du wieder heim?"

Wenn er daran denkt, will ihm das Herz zerspringen. Sieben Jahre noch soll er ferne sein, soll er marschieren, nach Frankreich oder nach Holland, wer weiß, wo überall hin! Und immer mit Fremden zusammen, und die er kennt und liebt, Vater, Mutter und Brüder, sieht er vielleicht nie wieder. Nur einmal möchte er hinkommen und sehen, ob noch alles so ist, wie einst. Er hält's nimmer aus, er hält's nimmer aus, es drückt ihm das Herz ab.

Und wie er steht und lauscht ... das Wasser da unten, der stolze Rhein, der kommt von seinen Bergen, aus seiner Heimat! Da ruft es — sind es Nixen? — komm heim! komm und schau, wie schön heuer der Sommer ist, droben auf den Bergen! Und wie er steht und lauscht, da ... wirklich? ... Ja! er hört's ganz deutlich: ein Alphorn. Drüben überm Strome klingt's. Ach, wie klingt es so lieb und traut. Gerade so, wie er's als Bub so oft geblasen. Da weiß er nicht mehr, was er tut, er wirft das Gewehr hin, er rutscht über die Schanze hinunter, Helm und Seitengewehr und die Patronentasche, alles wirft er weg, die Jacke zieht er ab und springt hinein ins rauschende Wasser ...

Am Eck die andre Schildwacht war fast eingeschlafen. Plötzlich fährt sie auf. Was war das? „Wer da?" ruft sie. Niemand antwortet. Da läuft der Wachtmann schnell über die Schanze hin, stolpert, ein Gewehr? Was ist vorgefallen? Hat man die Schildwache ermordet? Wieder ruft er: „Wer da?" und schießt in die Nacht hinaus. Nun wird's lebendig. Nun kommt der Unteroffizier und kommen die anderen. Am Ufer findet man die Sachen. Licht wird geholt. Aus dem Schuppen wird ein Boot gezogen. Sechs Soldaten rudern. Zwei halten die Lichter. Der Unteroffizier kommandiert. Wo ist der Schwimmer? Weit hinunter haben ihn die Wellen gedrängt und nur mit Mühe kann er sich dagegen wehren. Bald haben sie ihn herausgefischt und zurückgebracht. Aber die Flinte bekommt er nicht wieder. Die Hände werden ihm auf den Rücken gebunden, und vor den Hauptmann wird er hingeführt. Der läßt ihn in die enge Zelle sperren, wo das kleine vergitterte Fenster ist. Draußen lockt und plätschert das Wasser. Er sitzt nun drin, und es kommt ihm alles wie ein Traum vor. Aber das eine weiß er gewiß: Morgen werden sie ihn erschießen. Wer von der Wache wegläuft, wo er doch alle die andern Soldaten und die ganze Festung bewachen soll, der wird erschossen. Da kann ihm nun keiner helfen. Und wenn er auch bittet, sie sollten ihm gnädig sein, er wüßte selbst nicht, wie es gekommen sei: das Alphorn und das Heimweh sei so arg gewesen, wenn er auch um Verzeihung, um „Pardon" bittet, das Gesetz ist streng, es muß streng sein. Er ist Soldat, er



Digitized by Google

weiß, was ihm verboten ist. So soll er sterben. Und ist doch noch so jung. Die Heimat soll er nicht wiedersehn und Vater, Mutter und Brüder soll er nie wiedersehn.

Da sitzt er in seiner Zelle und sinnt und fängt an, leise zu singen, es wird allmählich lauter (und nun gesungen, nicht deklamiert):

Zu Straßburg auf der Schanz,
Da ging mein Trauern an;
Das Alphorn hört ich drüben wohl anstimmen,
Ins Vaterland mußt ich hinüberschwimmen,
Das ging nicht an.

Ein Stund wohl in der Nacht,
Sie haben mich gebracht;
Sie führten mich gleich vor des Hauptmanns Haus
Ach Gott! sie fischten mich im Strome auf,
Mit mir ist's aus!

Frühmorgens um zehn Uhr
Stellt man mich vor das Regiment;
Ich soll da bitten um Pardon,
Und ich bekomm gewiß doch meinen Lohn,
Das weiß ich schon!

Ihr Brüder allzumal,
Heut seht ihr mich zum letztenmal;
Der Hirtenbub ist doch nur schuld daran,
Das Alphorn hat mir solches angetan,
Das klag ich an!

Das sang er. Und die andern hörten's. — Früh wurde er vor das Regiment gestellt und konnte um Pardon bitten. Aber hinten im Garten war schon eine Grube gegraben, so lang, daß ein Mann drin liegen konnte. Man hat ihm keinen Pardon gegeben. Er wurde an die Grube geführt. Dort band ihm einer die Augen zu mit einem weißen Tuche. Nicht weit von ihm standen vor ihm zwölf Soldaten in einer Reihe, die zielten auf ihn. Der Hauptmann, daneben, hielt den Säbel in der Hand und zählte: eins, zwei, drei — und auf drei schossen sie los. Der Schweizer griff nach seinem Herzen. Da saßen die schwarzen Kugeln. Er fiel um und war tot. Sie legten ihn in die Grube und schaufelten die Erde drauf. Die kühlte nun sein heißes Herz.

Weil aber die andern Soldaten den Erschossenen lieb gehabt hatten und oft an ihn denken mußten, sangen sie des Abends oft sein Lied: „Zu Straßburg auf der Schanz." Und so hat's einer vom andern gehört und gelernt und bis heute ist's noch nicht vergessen worden . . ."

In der Gesangsstunde wird nun Melodie und Text allmählich gelernt.

Alfred Vogel



Digitized by Google

## Die Musik als dienende Kunst*

Wir unterscheiden nach ihrer Verwendung die Musik als dienende und als freie Kunst. Sie „dient" überall, wo sie sich außermusikalischen Zwecken unterordnet, sich ins öffentliche und bürgerliche Leben einfügt; sie ist frei, wo das musikalische Kunstwerk von allen äußeren Interessen gelöst, rein und allein wirken soll. Zwischen diesen beiden Gruppen hat sich nun in der Gegenwart ein Mißverhältnis herausgebildet. Die Musik als freie Kunst wird zu hoch, als dienende wird sie zu niedrig eingeschätzt, die letztere gegen die erstere zurückgestellt, in ihrem Wirkungskreis mehr und mehr eingeengt. In dieser Entwicklung liegen sowohl für die Musik selbst, als auch für die musikalische Kraft des Volkes Gefahren. Jene bedarf wie alle Künste des engen Anschlusses an Kultur und Leben, das Volk aber kann seine künstlerische Hauptnahrung, die Liebe zur Kunst, den Sinn für sie, nicht aus Museum, Galerien und Konzertsälen beziehen, sondern sie muß ihm auf Straßen und Plätzen, in Kirchen so geboten werden wie im Mittelalter, wie in Italien noch heute; sie muß in seine Arbeit, in seine Erholung, in sein Stimmungsleben sich ungesucht und reichlich einmischen. Als freie Kunst leistet die Musik das höchste, was ihr technisch und geistig möglich ist; als dienende hat sie die meisten Untertanen, trifft auf voll empfängliche Gemüter und wirkt und wirbt am weitesten. Das Richtige ist deshalb nicht die Gleichstellung der beiden Gruppen, sondern die Bevorzugung der Musik als dienender Kunst. So halten es nicht bloß die heutigen Naturvölker, die die freie Kunst selbst in der einfachsten Form als Unterhaltungsmusik ganz gegen das Arbeitslied zurückdrängen, sondern auch bei den Kulturvölkern ist fast immer das natürliche Uebergewicht der Musik als dienender Kunst beachtet worden. Die altasiatischen Musikfeste und Monstreaufführungen, von denen Fetis und Rowbothan erzählen, sind Phantasiegebilde. Klar geht aus den Bilderquellen der Frühgeschichte des Orients nur die Musik beim religiösen Kultus, bei Festen, bei Jagden hervor; eigen ist ihre Verwendung bei den Freuden und Mühen der Toilette. Immer sind im Dienstpersonal, das an- und auskleiden hilft, Spieler und Sänger. Auch die Griechen haben die Musik als freie Kunst kaum gekannt. Bei Homer treten die Sänger beim Mahle auf, stellen sich in den Dienst der Vaterlandsliebe, das Volk hört aus ihrem Munde Sagen und Heldengeschichten. Die Hauptstellen für die Musik der Hellenen sind Tempel, Theater, öffentliche Spiele, Heeresdienst; die reisenden dionysischen Künstler gehören erst der Zeit des inneren Verfalles an. Die Römer waren sogar gegen die Musik als dienende

---

* Wir bringen ausnahmsweise einmal einen Abschnitt aus einem schon vor 5 Jahren erschienenen Werke, aus Hermann Kretzschmars „Musikalischen Zeitfragen" (Leipzig, C. F. Peters), erstens weil er sich so ganz in der Richtung der Kunstwartbestrebungen bewegt; zweitens aber, um auf das bedeutende, seinem Gedankensgehalte nach noch lange nicht hinlänglich bekannte Buch wiederum mit Nachdruck aufmerksam zu machen.



Digitized by Google

Kunst mißtrauisch, überwiesen sie dem Fremden, den Sklaven und Freigelassenen; die Musikmanie ihrer Kaiserzeit ist eine der deutlichsten geschichtlichen Warnungen gegen übermäßiges und zielloses Musizieren.

Vom Mittelalter sagt die Tatsache genug, daß es offiziell nur die Kirchenmusik gelten läßt. Die Aenderung in der Verwendung der Musik datiert von der Renaissance, die mit dem gesamten Geistesleben auch die Kunst freimachte und dadurch die moderne Menschheit allmählich zu der Ansicht verleitete, daß die Künste ihren Zweck in sich selbst trügen: l'art pour l'art! Im 17. Jahrhundert entsteht von den italienischen Akademien her das moderne Konzert, bleibt aber auch in den Musikkollegs und ihren wöchentlichen Konzerten häufig mit der Tafel- und Gesellschaftsmusik verschwistert. Unter dieser Tradition ist noch das Trompetensignal von Beethovens Leonorenouvertüre falsch verstanden worden, sie lebt bis heute in dem Doppelcharakter einzelner Institute als Konzertvereine und Ballgesellschaften. Keineswegs gedachte das ältere Geschlecht dem Konzert den Zusammenhang der Musik mit dem Leben, ihre Bedeutung für die gehobenen Stunden des Tages- und Jahreslaufs zu opfern. Nach wie vor war es die Hauptaufgabe der amtlichen Musik, der Spielleute, die das vierzehnte Jahrhundert aus dem Gaucklertum gerettet und den Zünften angeschlossen, unter Türmern und „Hausmännern" in städtischen Dienst gestellt hatte: am Morgen, Mittag und Abend die Seelen aller, die körperlich oder geistig arbeiteten, aus der Prosa der Werkstatt und des Amts mit frommen und fröhlichen Tönen hinwegzurufen und freizumachen, an Fest- und Feiertagen auf dem Markt, dem Kamp, dem Anger, dem Hag aufzuspielen und den von Tagessorgen entlasteten Gemütern die Freude zu mehren und zu veredeln. Nicht bloß der Tanzwirt bestellte die Stadtpfeiferei, auch jeder Bürgersmann, der eine grüne, eine silberne, eine goldene Hochzeit, eine Taufe, einen Geburtstag, eine Hausweihe feierte, der einen Besuch, eine Respektsperson, einen Freund, eine Angebetete ehren wollte. Jeder wichtige Familienvorgang, jede Ernennung und Beförderung wurde mit einem Ständchen begonnen. Bei herrschaftlichem Jagen, bei Kahnfahrten und Landpartien, überall wo eine größere Gesellschaft zusammenkam, durfte die musikalische Salbung nicht fehlen, Fürsten nahmen ihre Kapellen mit auf Reisen. Bis zum letzten Gang nach dem Grabe war die Musik die teilnehmende Freundin der Vorfahren, ihre Begleiterin auf allen Lebenswegen. In den großen Städten konnten die zünftigen Instrumentalisten den Straßen- und Hausdienst nicht bewältigen, neben ihnen gingen Wilderer, in Wien einmal unter ihnen der junge Haydn „gassatim". Auch die großen und kleinen Schulchöre waren ebenso wie der Kirchendienst, mit regelmäßigen und außerordentlichen „Kurrenden" in Anspruch genommen, zogen Sonntags und in der Woche zu bestimmten Stunden singend durch die Hauptstraßen und vor die Häuser frommer Bürger, gehörten in jeder Familie mit den Spielleuten zu den wichtigsten Gratulanten und Kondolenten und waren besonders reich mit Stiftungen bedacht, welche die Sterbetage einstiger Musikfreunde durch Choräle und Motetten bei Laternen- und bei Fackelschein in



Digitized by Google

Erinnerung hielten. Der reiche musikalische Zuspruch von Fall zu Fall genügte aber den Gemütsverhältnissen der alten Zeit noch nicht, neben ihm gingen noch große Generalspendungen an den Quartalen und anderen Terminen her, während deren Spielchöre und Singchöre getrennt oder vereint jedem Haus in der Parochie in wochenlangem Umzug ihre Aufwartung machten.

Mit der Beseitigung dieser alten Bräuche hat die Musik nicht bloß wichtige Organe verloren, sondern auch ihr Nutzen ist eingeengt worden. Viele offene Herzen, in die sie tief und bleibend einzudringen vermöchte, entbehren ihres Segens, sie entbehrt ihrer Freundschaft, die musikalischen Regungen, die gehobenen Augenblicke und Stunden, die auch im einfachsten Lebenslauf auftreten, bleiben unbefriedigt. Die Musik fehlt da am häufigsten, wo sie am nötigsten gebraucht wird, sie wird denen, die sie nicht jederzeit aufsuchen können, entfremdet. Wer Hildesheim, wer Nürnberg, Danzig gesehen hat, weiß, daß das Volksleben nicht bloß ärmer an Musik, sondern an Kunst überhaupt, ärmer an Farben- und Formenfreude geworden ist, aber er sollte auch wissen, daß die musikalischen Verluste besonders tief treffen. Mit den Künsten führen auch Poesie und noch mehr Religion über das Alltagsleben hinaus, aber die Musik wirkt rascher als sie, greift da ein, wo andere ideale Mächte noch nichts, fährt da fort, wo sie nichts mehr vermögen. Aus Seelsorge und Humanität, um des Volkes willen erhob die alte Zeit die Musikpflege zur Gemeindesache. Aber auch die Musik zog daraus Vorteil, insbesondere die Komposition, Einfachheit und Natürlichkeit und den volkstümlichen Zug, die wir noch an den Oratorien Händels, den Kantaten Bachs, den Opern Glucks und an den letzten Symphonien Haydns bewundern. Die große Kunst der alten Zeit geht von Allerweltsgedanken, von äußerster Schlichtheit der Formen aus in die Höhen und Tiefen. Ihre Kleinkunst bedenkt im Lied auch den Landmann und den Handwerker, in der Suite knüpft sie an Spiel und Tanz an. Auch die ersten Meister stellen sich in diesen philanthropischen Dienst, noch die Wiener Künstler, Schubert eingeschlossen, schreiben Märsche und Tänze.

Seitdem ist die Geringschätzung gegen einfache Musik bei den Komponisten gewachsen, man ahmt wohl alte Volkslieder nach, aber man komponiert keine frischen fürs heutige Volk. Das Streben nach hoher, konzertfähiger Kunst hat lange Zeit alle Kraft absorbiert, bis Robert Schumann wenigstens wieder an die Jugend und an die Kinder dachte. Leider sind ihm die Komponisten nicht so gefolgt, wie das zu wünschen wäre, die dienende Kunst kommt infolgedessen heute nicht einmal in der Hausmusik zu ihrem Recht. Das deutsche Lied des 17. Jahrhunderts schöpft nicht bloß im allgemeinen aus Natur und Jahreslauf, aus Familienleben und Geselligkeit, es bedenkt auf diesen weiten Gebieten auch möglichst viele einzelne Fälle. Selbst für die Söhne, die das Elternhaus verlassen wollen, um die Universität zu beziehen, ist gesorgt. Heute kennt es fast nur ein einziges Thema: die Liebe. Ganz ähnlich arbeitet auch die Instrumentalkomposition fürs Haus nur auf freie Kunst hin. Schon wer auf dem Klavier etwas Weihnachtsmusik treiben will, findet nur wenig



Digitized by Google

geeignete Stücke aus neuer Zeit. Das Talent zum phantasieren endlich, das in der Hausmusik den Bedarf an dienender Kunst am einfachsten decken könnte, wird bei Dilettanten überhaupt nicht mehr, bei Musikern nur selten noch ausgebildet. Der Musik ihren vollen Wirkungsbereich als dienender Kunst in die Oeffentlichkeit wieder zu gewinnen, sie hier mit dem bürgerlichen, mit dem politischen und religiösen Leben, mit Sitte und Kultur wieder so eng zu verbinden, wie in alten Zeiten, ist ausgeschlossen. Aber wohl ist es möglich, manchen guten alten Brauch, der sich noch erhalten hat, vor dem Untergang zu retten und das Prinzip an sich wieder zu Ehren zu bringen. Wo noch Glockenspiele klingen, noch Kurrenden singen, Türmer und Postillone blasen, der Nachtwächter Horn und Stimme übt, da ist die strenge musikalische Kritik nicht am Platz, sondern die Liebe zum Volk. Wie auch dem Leiermann noch ein großer Kulturwert für die Höfe der Großstädte zukommt, hat Heinrich Seidl in dem Gedichte von der „Musik der armen Leute" allerliebst bewiesen. Der unter den Gebildeten wieder rege werdende Sinn für die Kunst des Volkes knüpft am besten an die Reste aus der Vergangenheit an. Die Städte, die Sonntags wieder aufspielen lassen und an die Restaurierung der alten Stadtmusiken denken, die Kirchen, die bei Trauungen und Taufen unentgeltliches Orgelspiel verordnen, sind auf dem richtigen Wege. Unter den deutschen Fürsten hat König Max II. von Bayern durch seine Sorge um Volksmusik ein vorzügliches Beispiel gegeben. Es ist nicht genügend verstanden worden. Wenigstens hat die Königliche Musikschule in München die im Interesse der Gebirgsmusik erbetene Lehrerstelle für Zither und Mandoline abgelehnt, weil den vorhandenen Kompositionen der Kunstwert abgehe. Unter den vorhandenen sind wahrscheinlich die Vivaldischen Konzerte unbekannt gewesen, und es ist wohl auch nicht bedacht worden, daß die Zukunft bringen kann, was der Gegenwart fehlt. Gegen alles, was zur Musik als dienender Kunst gehört, ist die Mehrheit der deutschen Musiker augenblicklich von einer falschen Vornehmheit erfüllt, einseitige Ansprüche an interessante Arbeit und modernen Charakter verhüllen ihnen hier in ähnlicher Art manches Bedeutende, wie sie lange Zeit zur Unterstützung italienischer und anderer ausländischen Musik verleitet haben. Auch die Furcht vor der Trivialität kann übertrieben werden. Es ist falsch, wenn der gebildete Musiker grundsätzlich Gartenkonzerte und Tafelmusiken verwirft. Sie beruhen auf einem vortrefflichen Gedanken, und es ist Sache der Fachleute, dafür zu sorgen, daß die Praxis nicht hinter der Idee zurückbleibe.

Hermann Kretzschmar

## Der Deutsche und seine Kunst

(Fortsetzung)

Man kann sehr geistreich sein und doch ungeheuer falsche Dinge sagen; kann genau wissen, was die Kunst „soll" und „muß" und wie ihre „ehernen Gesetze" beschaffen sind und doch schrecklichen Unsinn über das einfachste Kunstwerk reden. Die Organe der Theorie



Digitized by Google

sind eben ganz andere als die der unmittelbaren Anschauung und die Kraft der künstlerischen Beurteilung ist nicht, wie es immer gemeint wird, unmittelbar ethisch. Natürlich identifiziert sich auf einem gewissen Punkte des Denkens und Fühlens alles Aesthetische und Ethische. Aber so plump und offensichtlich hängt beides doch nicht zusammen, daß man sie, banal wie ein freisinniger Reichstagsredner, zugunsten derer mit den groben Sinnen, zusammenkoppeln könnte. Die Ethik der Kunst ist wie die Ethik der Natur oder der Geschichte; für Moralsätze ist sie nicht erreichbar. Sie besteht in der Uebereinstimmung mit verborgenen Gesetzlichkeiten, deren Wesen durch das Wort nicht auszudrücken ist. Diesen Gleichklang vermag der gute Wille, der allein für die Kunst herzlich wenig andeutet, nicht herzustellen. Aber es ist in jedem guten Kunstwerk ein guter Wille anderer Art enthalten, der höher steht. Es ist der Wahrheitssinn a priori, der vom bewußten Leben nur wenig weiß und darum der Bestechlichkeit nur in geringem Maße ausgesetzt ist, der aber in Zeiten, wo das Formulierbare allein Geltung hat, vor der bewußten Forderung zurückweichen muß. Die Worte, die dieser namenlosen Kraft heute von vielen entgegengestellt werden, lauten: Macht der Individualität; große, geniale Menschlichkeit; deutsches Gemüt und deutsche Seele; Weltpoesie; Ewigkeitsidee. Man hat vor solchen Begriffen den Hut zu ziehen; aber es wird gut sein, sich etwas Bestimmtes dabei zu denken. Wir sind uns einig, daß diese Worte herrliche Dinge umschreiben, doch sind wir nicht einer Meinung, wenn sie vor schlechten Bildern ausgesprochen werden. Es darf in den höchsten Tönen von Michel Angelo und Rembrandt geredet werden; wer aber in derselben Weise fortfährt, von Thoma zu sprechen, verdient nicht, daß man ihm zuhört. Wer hier die entscheidenden Wertunterschiede nicht sieht, mag ein sehr guter Mensch sein; in Dingen der Kunst ist er ein Barbar. Derartige Verschiebungen gelingen übrigens am besten den von fixen Ideen beherrschten Männern; Frauen haben in der Regel feinere Tastorgane für die Lebenswerte, die in Frage stehen, wenn sie auch nicht formulieren können. Theorien mögen funkeln wie Juwelen und sich anhören wie ewige Wahrheiten: wenn aber Herkomer neben Holbein gestellt wird, Rops neben Rodin, Whistler neben Degas, Stuck neben Feuerbach, Thoma und Ury neben Dürer und Corot und Böcklin neben Homer und Phidias, so ist die ganze geistige Anstrengung eine Selbsttäuschung und das Verhältnis zur Kunst eine Kinderei. Wie darf man es große Menschlichkeit nennen, wenn Stuck eine irgendwo aufgefischte literarische Idee mit frecher Pinseltüchtigkeit wie ein bäurisch erstarkter Sichel dekorativ einkleidet! Ist es „deutsches Gemüt", wenn Thoma den alten deutschen Meistern Aeußerlichkeiten abguckt und darüber ein schönes Talent vernichtet? Ist es ungeheure Genialität, wenn Klinger leidenschaftliche Gedankenkombinationen über Heroentum statt des Heroismus selbst darbietet? Beweist ein Künstler Gemüt, der in einem Jargon malt und zeichnet, wie Erwachsene ihn anwenden, wenn sie mit einem Baby reden? Kann es poetisch sein, Nixen, geharnischte Ritter oder Maeterlinckiaden zu malen? Dann bedarf es nur noch eines kleinen Schrittes, um Begas einen Michelangelo,



Digitized by Google

Prell einen Rubens zu nennen. Etwas mehr Vorsicht mit großen Worten täte not. Denselben Taumel der Selbstberauschung, den wir in der Politik des heutigen Deutschland erleben, derselben überspannten Großsprecherei des Machtbewußtseins begegnen wir in der bildenden Kunst. Die, die mit so hoher Geste die höchsten Titel für ihre Pseudoidealisten in Anspruch nehmen, sind gar nicht so weit von dem Urteil des Kaisers entfernt, worüber sie sich doch erhaben dünken. Hier und dort wird das Theatralische, das unmittelbar Zweckvolle, der Gefühlsrausch für das Wesen der Kunst gehalten. Alle großen Geister der Vergangenheit müssen Aussprüche herleihen und mit der Wucht solcher Autorität wird zum Stillschweigen gebracht, wer anders fühlt und denkt. Für die abgeschmackteste epigonische Unfähigkeit müssen die Vorbilder als Eideshelfer auftreten und es wird als Weisheit empfunden, wenn ein Maler von Ruf verkündet, eine Rückkehr zur Vergangenheit sei ein Fortschritt in die Zukunft. Liebe und Achtung für die alten Meister, die echte Pietät fordern, daß gegen solche Erniedrigung protestiert wird; denn die großen Namen werden durch die Nachbarschaft von Friseuren beleidigt.

Niemals genügt der Wille des Einzelnen, um eine große Stilkunst hervorzubringen. Die Voraussetzungen für die Epochen großer Kunst waren sozialer, religiöser, gesellschaftlicher, sogar klimatischer Art und durchaus verschieden von den Bedingungen unserer Zeit. Wie nicht auf jedem Boden die Palme wächst und der Weinstock gedeiht, so wenig kann der bloße Entschluß eine Kunst zeitigen, wie sie den rückgewandten, philologisch verstiegenen Schwärmern vorschwebt. Es heißt schlechterdings alle Wirklichkeiten ignorieren, wenn man glaubt, die Geschichte wiederhole nur zweimal denselben Zustand oder schaffe irgendwo ganz gleiche Voraussetzungen. Jedes Volk kann nur die Kunst seines Charakters, Temperaments, Milieus, seiner sozialen Verhältnisse und seiner Zeit haben. Das sollte selbstverständlich sein. Aber man beruft sich auf Goethe — gerade auf diesen Wirklichkeitsmenschen! — um zu beweisen, daß wir eine Renaissance der Antike brauchten; zugleich weist man auf unsere eigene große Vergangenheit hin und will auch diese nicht vernachlässigt wissen. Vier, fünf Vergangenheiten zugleich sollen befragt, ihnen allen soll nachgeeifert werden, die Quintessenz ihrer Kunst soll gewonnen werden; was Jahrtausende langsam, in organischen Prozessen hervorgebracht haben, will unsere Zeit innerhalb eines Menschenalters womöglich übertreffen. Immer im Namen der Zukunft. An die Gegenwart allein denkt keiner. Nur Vorbilder geben den Maßstab, nie lebendige Seelenkraft; stets soll das Genie sich durch ein früheres kennen lernen, nie durch sich selbst; und vorgefaßte Vorstellungen von monumentaler Kunst gelten für das noch Unerschaffene. So denken und kombinieren wohl Eltern vor der Geburt des Kindes. Sie betrachten sehr gescheit alle Züge von Vater und Mutter, glauben sehr konsequent zu sein, wenn sie den Weg der Natur, nach den letzten Vererbungstheorien, zu erkennen suchen und machen sich ein Bild von dem Kinde, zusammengesetzt aus den Vorzügen Beider. Was die Natur dann aber herausbringt, ist immer



Digitized by Google

etwas ganz Anderes, etwas Unerwartetes; es bleibt stets hinter den Vorstellungen zurück und übertrifft sie dann doch auch in andern Punkten. Schon allein aus dem Grunde, weil es eine lebendige, atmende Wirklichkeit ist, die durch ihre Gegenwärtigkeit alle Traumbilder verscheucht und siegt, nur weil sie da ist. Der Wille als Kraft: das ist viel; wie wenig aber sind seine Gedanken! Auch die Alten verdanken ihre Größe nicht der Absicht. Wenn der Moderne vor einer Skulptur Michelangelos, vor einem Bild von Rubens steht, vergißt er, daß nicht nur die Kunst des Bildhauers, des Malers darin ist, sondern auch die Kultur und Konvention einer ganzen Epoche. Diese Konvention allein ist es, die der Kunst große Stoffe darreicht. Sie gab den Griechen den Gott, den Gotikern die Madonna und der Renaissance alle die mythologisch-biblischen Stoffe. Schafften sich die heutigen eine umfassende Konvention, so würden erhabene Stoffe sich von selbst darbieten, wohinein der Künstler seine „Seele" legen, woran er seine persönliche Anschauungskraft versinnbildlichen könnte. Aber man unterschätze nicht die Riesenaufgabe; denn um sie zu erfüllen, bedarf es nichts geringeres, als die Sehnsucht der Zeit auf allen Gebieten zu erfüllen. Eine Religion ist Voraussetzung und die Organisation der sozialen, wild durcheinander brodelnden Kräfte. Aufgaben, die zu lösen es der Jahrhunderte bedarf. Hört man aber die Weisen von früher reden, so scheint es, als bedürfe es nur des sittlichen Entschlusses, um Stoffe von symbolischer Allbedeutung — und um Stoffe allein handelt es sich bei diesen Schülern der Aesthetik — hervorzubringen. Wohin aber die Anstrengung führt, wenn der Künstler seinen Kampf um eine Weltanschauung, Religion, um Lebenserkenntnisse in die Kunst hineinträgt, sehen wir an solchen fast tragischen Erscheinungen, wie Klingers Kunst sie bietet. Dieser kämpft wirklich ernst und unverdrossen; aber er schadet damit in den meisten Fällen seiner schöpferischen Kraft. Denn Kunst kann nur aus der Ruhe entstehen, nie aus der Unruhe, aus dem Kampf des Zweifels mit sich selbst. Nur wenn eine Zeit das große Symbol darreicht, das die Sehnsucht und der Geist ganzer Völker in gemeinsamer Arbeit gebildet hat, ist diese Ruhe verbürgt. Der Künstler braucht dann nicht mehr um den Stoff zu ringen, sondern nur um die Form. Und darin besteht seine Tätigkeit, in nichts anderem. In der Form — die Deutschen, denen ein Vischer es gesagt hat, sollten es wissen — ist der eigentliche, der zeitlose Inhalt niedergelegt, die „Idee" sowohl wie die „Poesie". Es ist nicht Sache des Malers, ein Dichter, Prediger, Agitator, Redner, Prophet oder Apostel zu sein; es ist allein seine Sache, Künstler innerhalb der Grenzen der Malerei zu sein.

Große Kunst! Seid groß als Volk, als Individuen, groß in der Sehnsucht, im Wollen, in den Taten und die Kunst wird mit großen Bauten antworten. Aber wenn ein feiges, sich unter schwerem Schicksal duckendes und resigniert in harter Tagesarbeit dahinlebendes Geschlecht, wenn müßige, tatlose Seelen, kalt vernünftelnde Geister eine große Kunst für den Feierabend verlangen, so ist das ein Krankheitssymptom. Diese Sehnsucht nach einem Pathos, das fremdartig bleibt, nach einer Leidenschaftlichkeit, die nur als Fieberhitze be-



Digitized by Google

griffen werden kann oder als Phänomen, ist das Zeichen schlimmer Schwäche, die sich Traumwelten schafft, um dem Wirklichen aus dem Weg zu gehen. Man sagt Griechenland und meint das Theaterhellas, das so sauber mit weißen Gewändern, blauen Lüften und Marmortempeln dargestellt wird. Erschrecken im tiefsten Herzen würden die Scharen derer, die nach antiker Größe rufen, wenn sie plötzlich um zweitausend Jahre zurück, ins Griechenland der Blüte versetzt werden könnten, in eine Kulturwelt, wo das asiatisch Groteske, das wir in der reinlichen Museumsidealität nicht mehr erkennen, drohend den Beschauer anglotzen würde, wo die Kunst all der intellektualisierten Anmut, der wohlfrisierten idealen Schönheit entkleidet und in der wilden Pracht der Bemalung, in krasser Lebendigkeit die selbstsüchtige Kraft dieses Herrenvolkes zum Ausdruck bringen würde. Aengstlich würde der verweichlichte Moderne im antiken Theater die brutale Grandiosität, die eiserne Grazie, die animalische Energie erfahren und vor Abscheu vergehen. Er würde meinen, seine Professoren-Aesthetik und Romantikerklassik sei doch besser, reiner, keuscher — gefühlvoller. Und der Idealist würde schaudern, wenn er in das ganz und gar „unmoralische" Milieu der Renaissancezeit versetzt würde, die doch Werte geprägt hat, wonach er jetzt mit seinen fleckenlosen Jungfernfingern begehrlich greift.

Nicht anders steht es mit dem Ruf nach genialen Persönlichkeiten. Genial heißt in den schwunglosen Arbeitstagen der Gegenwart das Exzeptionelle, Besondere, Auffallende, Fremdartige. Das Unterscheidungsvermögen ist so schlecht geworden, daß die natürliche Leidenschaftlichkeit von der Theatergebärde nicht mehr zu unterscheiden ist. Vom Persönlichen, das in jedem Volke ruht, das jedem Einzelnen eingeboren ist, hört man nicht sprechen; von dem Genie der Zeit, das sich in tausend Dingen offenbart, will niemand etwas wissen. Die Begriffe von Genie und Persönlichkeit werden aus der Lektüre gewonnen. Ohne Mystik und weltfremdes Gebahren, ohne Verleugnung der Gegenwart kann man sich das Bedeutende nicht denken. Und auf nichts ist das Genie doch mehr angewiesen als auf Gegenwart. Es ist der Exponent der wahrhaften Lebenskräfte, ein Extrakt des Gesamtwillens. Weist man ihm einen Theaterthron an, wo es, bestaunt und beklatscht, vor Aller Augen repräsentiert, so muß die Befruchtung ausbleiben. Man glaubt heute gelernt zu haben, daß das Genie leicht von seinen Zeitgenossen verkannt wird und wünscht darum, aufgeklärt wie man ist, nicht dem alten Fehler zu verfallen. Ebenso blind aber wie früher verkennt man doch die wahrhaften Zeittendenzen, die gesunde Kraft und hält Oberflächengefühle für Mächte der Tiefe. Der Kultus erhöht wieder einmal die Unrechten und während die Lauten, die mit weitausholender Gebärde auf dem Markt predigen, allzu freigebig mit stolzen Prädikaten belegt werden, leben die ganz gegenwärtigen Seelen unbeachtet oder angefeindet ihren Taten. Bis eines Tages auch dieser Irrtum berichtigt wird. Außerhalb unserer Künstlerkreise sind die Namen der Hildebrand, Leibl, Trübner, Marées kaum bekannt; aber die falschen Propheten, die Matadore der Ausstellungen sind in Aller



Digitized by Google

Munde. Es soll hier nicht von dem Fall Böcklin geredet werden.* Aber daß in den Tempeln, die diesem Einen über Nacht gebaut worden sind, alle die unfähigen Nachfolger mit verehrt werden, wirft doch ein seltsames Licht auf den hitzigen Böcklinkultus.

Mit den Worten „deutsche Seele", „deutsches Gemüt" bezeichnet man in der Regel eine Spezies des Idyllischen, die sich aus bäurischer Derbheit, biederer Naivität, treuherziger Dümmlichkeit und kunstgewerblicher Primitivität zusammensetzt. Da die Ingredienzien als Naturprodukt nicht mehr vorhanden sind, werden sie auf dem Wege der kunstgeschichtlichen Destillation hergestellt. Es wird eine „Gemütlichkeit" erzeugt, die im Grunde Denkfaulheit ist, eine Frömmigkeit, die niemand, am wenigsten der Künstler fühlt, eine Schlichtheit, die aus dem Kalkul hervorgeht. Die echten Primitiven suchten ihre Sache immer so gut zu machen, wie sie konnten und darum ist der Widerstreit von Gefühl und unentwickelten Darstellungsmitteln für uns rührend; der falsche Primitive stellt die Dinge weniger gut dar, als er vermöchte und glaubt, er erreiche denselben Effekt. Der Großstädter, der tagsüber am Pult rechnet und im ewigen Mißtrauen des Intellektualismus lebt, fordert abends oder Sonntags von der Kunst puritanisch schäkernde Treuherzigkeit. Daß aus dem Muß seines Lebens: aus der Arbeit ein Ideal und eine Kunstanschauung entstehen könnte, scheint ihm undenkbar. Er will sich und seine Arbeit vielmehr vergessen, ist zu schwach, um sie zu adeln, zu feige, um Herr des Schicksals sein zu können. Geschichtchen in Großvatergefühlen: das ist das rechte; Schwärmereien aus der Kinderstube: das ist der würdige Kontrast. Die Sehnsucht, entstanden, weil man mit sich selbst unzufrieden ist, sucht Ablenkungen anstatt Bestätigungen, will eindämmern, statt ins klare Licht zu schauen. Gefühl heißt ihr, was in Wahrheit Sentimentalität ist, Heimatempfindung, was aus Wolkenkuckucksheim stammt. Es lohnt sich nachzulesen, was Feuerbach, der doch wohl zu den nationalen Idealisten gezählt wird, obgleich man sich noch heute merkwürdig kühl diesem Hebbelschen Temperament gegenüber verhält, über das „deutsche Gemüt" in unserer Malerei sagte. Der hat es praktisch erfahren, wie kunstfeindlich die Verwechselung von Gefühlsduselei und Kunstempfindung ist. Und Goethe, auch eine Autorität, die man gelten lassen wird, definiert den Begriff so: „Nachsicht mit fremden und eigenen Schwächen". Es ist eine andere Seelenhaftigkeit, die der deutsche Unentwegte meint, als die, die in einer griechischen Statue, in einer Venus von Giorgione, in einem Porträt von Velasquez enthalten ist. Diese verfällt, geführt von phrasenloser Wahrhaftigkeit, niemals der dilettantischen „Trunkenboldigkeit des Gefühls". In einer Novelle von Jacobsen sprechen Mann und Weib über ihre Naturempfindungen.** Die Frau sieht überall ein zweites Leben, sie anthropomorphosiert

* Wer darüber denken möchte, unterhalte sich ernsthaft mit dem Buche von Meier-Graefe: „Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten". Stuttgart. Julius Hoffmann.

** Es sind hier verschiedene Stellen zusammengezogen und umgestellt worden.



Digitized by Google

sich die Natur: „Sie gingen nach dem Gartenzimmer; die Tür stand offen; drinnen war es sehr hell und der Tisch mit dem schneeweißen Tuch, der silbernen Schüssel mit dunkelroten Erdbeeren, der glänzenden Silberkanne und den Armleuchtern machte einen festlichen Eindruck." Die Frau sagt: „Es ist wie im Märchen, wenn Hans und Grete draußen im Walde an das Pfefferkuchenhäuschen kommen... Es kann auch der Palast des Großtürken sein und du bist der Araber aus der Wüste, der mich rauben will, und die Wächter verfolgen uns, krumme Säbel blitzen und wir laufen und laufen ... Warte mal, was könnte es sonst noch sein ...?" Und der Mann antwortet: „Weshalb darf es denn nicht sein, was es ist?" Ein andermal meint die Frau: „Welche Freude kannst du dann aber an einem Baum, einem Busch haben, wenn du dir nicht vorstellst, daß ein lebendes Wesen darin wohnt, welches die Blume öffnet und schließt und die Blätter glättet? Wenn du einen See siehst, einen tiefen klaren See, liebst du ihn denn nicht deshalb, weil du dir vorstellst, daß tief, tief unten Wesen wohnen, die ihre Freuden und ihre Sorge haben, ihr eigenes seltsames Leben mit seltsamem Sehnen; und was ist zum Beispiel am Bredbjerg Grünhügel schönes, wenn du dir nicht denkst, daß ganz, ganz kleine Gestalten darin wimmeln und summen; die seufzen wenn die Sonne aufgeht, jedoch zu tanzen und zu spielen beginnen, wenn der Abend kommt.... Du liebst die Natur gewiß nicht?" „Doch, im Gegenteil; jedes Blatt, jeder Zweig, jeder Lichtstrahl, jeder Schatten kann mich erfreuen. Kein Hügel ist so kahl, keine Torfgrube so viereckig, keine Landstraße so langweilig, daß ich mich nicht einen Augenblick darin verlieben könnte. Ich kann es nicht erklären, aber es liegt in der Farbe, in der Bewegung und in der Form, und dann in dem Leben, das darin ist. Und wenn nun Form und Farbe und Bewegung so reizend sind und so leicht, und hinter alledem eine seltsame Welt liegt, die lebt und jubelt und seufzt und verlangt und das alles sagen und singen kann" ... „Und das ist genug für dich?" fragt die Frau. „Es ist oft zuviel! — allzuviel!" ruft der Mann.

Die Männer unserer Zeit stehen zur Kunst, wie diese Frau zur Natur steht. Die Natur, der Gottheit lebendiges Kleid, ist ihnen zu wenig. Das ist der weibliche Standpunkt; es ist aber sehr fein, daß Jacobsen diese Gefühle obendrein in eine Frau legt, die unmittelbar vor der Hochzeitsnacht steht und sich in dem namenlosen Sehnen verhaltener Erotik wie träumend umherbewegt. Der wache Mann aber sollte Gott und seine Schönheit finden lernen, auch wenn er ihm nicht menschliche Kleider anzieht. Es wäre noch viel zu sagen über die notwendige Entgötterung, die mit der Natur vorgenommen werden muß, wenn man ihr auf einem andern Wege — ihr und dem ewigen Gott, der über allen Göttern thront! — wieder nahe kommen will. Doch das wäre eine Abhandlung für sich.

Eine andere Frage, die in der Kunst erhoben wird, seitdem sie in der Politik beantwortet worden ist, heißt: was ist des Deutschen Vaterland? Die Wissenden antworten, Böcklins Rauschkunst, sein spekulatives Genietum sei germanisch, Thomas paradiesische Treuherzigkeiten aus der ewigen Kinderstube des Gefühls seien deutsch. Aber



Digitized by Google

mit ebensoviel Recht kann man dem entgegenhalten, die kühle, mathematisch logische Art Hildebrands, die auch bei Klinger, dekoriert mit reichen literarischen Geistesarabesken, wiederkehrt und die sogar ein wichtiges Element Böcklins war, sei typisch deutsch, Leibls unbeirrbare Sachlichkeit und Nüchternheit des Gefühls sei nicht minder germanisch und Trübners absolute Phantasielosigkeit im Sinne der Romantik sei gewiß nicht antinational. Was ist denn deutsch? Mozart ist es trotz des italienischen Einflusses, trotz der Rokokostimmung in seinen Werken; Goethe ist es im höchsten Maße, trotz seiner „vaterlandlosen" Gesinnung; Friedrich der Große war es, wenn auch in seiner Bibliothek kein deutscher Band stand und auch Heinrich Heine ist vom Deutschtum nicht zu trennen, trotzdem er ruchlos genug war, zugleich Franzosenfreund und Jude zu sein. Und Liebermanns Malerei ist sicher deutscher als die Stucks, schon aus dem einfachen Grunde, weil sie besser ist. Wenn man im Künstlerischen die Nationalität als Trumpf ausspielen will, muß man auch alle nationalen Kräfte kennen und nicht einen von der Zeit bevorzugten Charakterzug zur Alleinherrschaft bringen wollen. Nietzsche gehört ja, wenigstens für die Fortgeschrittensten, auch in den nationalen Heroenkreis. Seiner Rauschzustände wegen. Aber er ist ein gefährlicher Genosse; denn zuweilen kann er, trotz seiner pathologischen Schwäche, die Leidenschaft mit der Erkenntnis durchgehen zu lassen, so unbequem kritisch sein. Er merkte über die Deutschen folgendes an: „Als ein Volk der ungeheuerlichsten Mischung und Zusammenrührung von Rassen, vielleicht sogar mit einem Uebergewicht des vor-arischen Elementes, als »Volk der Mitte« in jedem Verstande, sind die Deutschen unfaßbarer, umfänglicher, widerspruchsvoller, unbekannter, unberechenbarer, überraschender, selbst erschrecklicher, als es andere Völker sich selbst sind: — sie entschlüpfen der Definition und sind damit schon die Verzweiflung der Franzosen. Es kennzeichnet die Deutschen, daß bei ihnen die Frage, »was ist deutsch?« niemals ausstirbt. Will man die »deutsche Seele« ad oculos demonstriert, so sehe man nur in den deutschen Geschmack, in deutsche Künste und Sitten hinein: welche bäurische Gleichgültigkeit gegen »Geschmack«! Wie steht da das Edelste und Gemeinste nebeneinander!" Dieser Passus ist so wahr, daß man dabei nicht nur an Böcklin denkt, sondern auch an Nietzsche selbst.

Wie kann irgendwo Geschmack sein, wo keine ernsthafte Kontrolle der Gefühle, keine Selbstkritik ist; wo nicht Rücksicht aufs Ganze genommen wird und der Einzelne, sei er noch so genial, sich nicht relativ zu sehen vermag! Der Erfolg ist, daß keiner der vielgerühmten neueren Maler dieser „genialischen, gemütvollen, seelenstarken Persönlichkeiten" ein Bild zu malen versteht, das man ins Zimmer hängen kann. Jedes Werk schreit immer mit voller Kraft, stets geht es mit vollem Orchester, mit Becken und Triangel. Es entsteht eine Ausstellungskunst, die sich um die seit Jahrhunderten entwickelten Konventionen des Zimmerbildes nicht kümmert und Dinge in den Rahmen einschließt, die nur innerhalb einer Architektur eine gewisse Berechtigung hätten. Auf Leinewand malt man in aller Gemütsruhe Fresko. Sind keine Wände für die dekorativen Malereien vorhanden: desto schlimmer für die Nation, sagt man. Der Maler



Digitized by Google

verachtet es, seine Bilder im Salon beim Kommerzienrat zu wissen; der Tempel ist der allein würdige Ort. Freilich gibt es statt dessen nur den Glaspalast. Diese Kunst will nicht Bedürfnisse befriedigen, wie es das Altarbild doch tat; sie will träumen machen von einer bessern Welt, wo die Sorgen des Alltags verstummen und die nüchternen Notwendigkeiten unseres Arbeitslebens nicht mehr gelten; wo ein Paradies wieder mit üppigen Genüssen lockt und die Leidenschaften in tragischer Erhabenheit einherschreiten. Wo nach neune alles aus ist.

Aber Träume sind allein gut für Schwächlinge und Kinder; der Mann lacht darüber. Er sucht nicht Rausch, sondern Erkenntnis, nicht Weltflucht, sondern Gegenwart; er will nicht traumselig bei sanften Wiegenliedern und Märchen entschlafen, sondern durch die Kunst wach werden, ganz wach. Damit sein Lebensgefühl sich steigere und stärke, nicht aber auf den Lotterbetten der Phantasterei entschlummere.

*

Etwas mehr Sinn für Geschichte wäre zu wünschen, damit erkannt werden könnte, daß Traditionen der Poesie und Philosophie niemals unmittelbar auf die Entwickelung der bildenden Kunst Einfluß gehabt haben, daß Kant, Goethe und Beethoven für unsere Malerei nichts bedeuten, solange die Grundlage des Handwerks fehlt. Und nach einer lebendigen Ueberlieferung des Handwerks sieht sich der junge Maler heute noch vergeblich um. Weder Cornelius, Rethel, Piloty, Knaus, Thoma noch Böcklin oder Menzel, nicht die ganze Münchener Malerei und keine Akademie können ihn lehren, was in der Renaissancezeit, im Holland des siebzehnten Jahrhunderts der Lehrling in den Werkstätten der Meister spielend erwarb. Rezepte gibt es genug, aber keine einheitliche Technik, die der Malerei so natürlich ist, wie die Sprache dem Mitteilungsbedürfnis. Technik und Absicht ist von vornherein zweierlei und kann nie Eines werden. Selbst ein Könner wie Menzel zeigt mit dem umfangreichen Ergebnis seines Feinmechanikerfleißes eigentlich nur das Eine, daß er von vornherein um jene Ausdruckswerte rang, die zugleich Stoff, Gehalt und Form geben, daß er in der Mitte seines Lebens dem Ziel sehr nahe kam und es im Alter wieder aus den Augen verlor. Er ist am meisten ein Opfer der Traditionslosigkeit der deutschen Malerei geworden, seine ungeheure Geschicklichkeit läßt es am besten klar werden, was er hätte sein können und wie weit er hinter den Erwartungen, die er selbst erregt, zurückgeblieben ist. Die Anfänge einer Malkunst, die sich in den fünfziger und sechziger Jahren und auch wohl früher überall in Deutschland gezeigt haben und deren stolzestes Resultat wir in den Werken Leibls und seiner Schule sehen, sind in der Folge erdrückt worden von der Epigonenromantik, die sich anmaßend der Malerei bediente, von ihr große Gedanken und geniale Seelenhaftigkeit forderte und an so niedrige Dinge wie Technik und Handwerk zu denken nicht Zeit hatte. Die Hoffart der Genialisten hat der natürlichen Entwickelung am meisten geschadet und jene äußerliche eklektizistische Geschicklichkeit und Pseudotechnik gezeitigt, die heute als heilig gelten. Wenn darum gegen diesen



Digitized by Google

Geist, der mit den Mitteln Velasquez' und Tizians Renaissancegeist imitiert und mit Dürers Handschrift ein sogenanntes Deutschtum umschrieben hat, Front gemacht wird, so geschieht es zu gunsten des Natürlichen und Notwendigen.

Nicht deutlich genug kann man es sich vor Augen führen, daß es sich nicht darum handelt, welche Kunst wir haben wollen, sondern darum, welche Kunst wir haben können. Es gilt zuzugeben, daß das Schicksal eine Nation nur selten so begnadet, daß ihr neben den Größen der Dichtkunst, Musik und Philosophie noch Heroen der bildenden Kunst geschenkt werden. Solch ein Universalismus war nicht einmal durchaus im alten Griechenland. Es ist ein Trugschluß, zu meinen, wir müßten eine repräsentative Monumentalkunst unser eigen nennen, weil unsere Musik einen großen Stil hat. Was wir als Maler können, ist genau das Gegenteil von dem, was Cornelius, Makart und Böcklin gewollt haben. Das Interieur mit der wehenden Gardine von Menzel, die Schiffer auf den Medeabildern von Feuerbach, ein Stilleben von Schuch, ein Bauer von Leibl, ein Portrait von Trübner, ein paar Reiter am Strande von Liebermann: das ist gute deutsche Malerei. Die Zeit weist auf eine Kunst, die im günstigsten Falle so aussehen wird, wie die der alten Holländer. Und selbst eine solche können wir nicht aus uns selbst erwerben, sondern nur mit Hilfe der Franzosen.

Hier ist der Punkt, wo der Stolz des Deutschen sich aufbäumt. Vom Erbfeind geistige Anregungen anzunehmen gilt fast als Verrat. Doch die Kunst kümmert sich um solch engherziges Meinen nicht, sondern fährt unbeirrt fort, sich international zu organisieren — wie sie es stets getan hat. Daß wir zufällig einen Krieg mit Frankreich gehabt haben, weiß der bildende Geist nicht; aber er weiß genau, ob die Volkstemperamente geeignet, sich gegenseitig zu fördern. Frankreichs bildende Kunst hat unser Land im achtzehnten Jahrhundert völlig beherrscht; und gerade heute wird das damals Entstandene, die Architektur der Barockzeit, von den Deutschtümlern als national ausgegeben und zur Traditionsbildung empfohlen. Diese Kunst wirkt auch in der Tat ganz deutsch auf uns und läßt uns mehr an unsere Urgroßväter als an Versailles und Trianon denken. Aber sie stammt direkt aus Paris. Eine Stärke jener Zeit muß man es nennen — es war die Zeit unserer Dichter! — daß sie das Zusagende nahm, wo immer sie es fand und es verarbeitete, wie sie es konnte. Alle Völker haben von je so gehandelt. Belgien hat seine glänzende Malerei von der Italiens entwickelt und England hat wieder von Belgien gelernt. Ohne Rubens und Van Dyck sind Reynolds und Gainsborough undenkbar, wie Hogarth es ohne Holland ist. Französische Bilder des neunzehnten Jahrhunderts sind ohne Constables Einfluß unmöglich und von Japan schließlich ist in unsern Tagen dem ganzen Kontinent Anregung geworden. Deutschland ist in Dingen der bildenden Kunst stets unselbständig gewesen. Noch heute ziehen jährlich Scharen junger Künstler nach Italien; der römische Maler und Bildhauer deutscher Nation ist uns eine vertraute Erscheinung. Das ist doch auch „welsche" Kunst. Warum wird sie vom vieltausendköpfigen Vater Jahn den Rauch, Schinkel



Digitized by Google

und Schadow gestattet? Und Feuerbach wie Leibl, Trübner wie Menzel, Marées und sogar der frühe Thoma sind in ihren besten Werken ohne französische Lehre nicht verständlich. Es hilft nichts; es ist so! Und es ist gut, daß es so ist; wir brauchen uns darüber nicht zu schämen. Was uns in der bildenden Kunst gegeben worden ist, haben wir in Musik und Philosophie reichlich zurückerstattet. Unsere Patrioten schreien auf vor Entrüstung, wenn der Pariser Pöbel — der doch mehr Ursache hat als wir, sich des Krieges zu erinnern — Wagners Musik einmal niederheult. Wenn dasselbe aber bei uns vor Manets Werken geschieht, so wird das als sittliche Tat gefeiert. Und Manet, dieser Darwin der Malerei, ist relativ ebensoviel wie Wagner. Ja, ist in seiner Natürlichkeit für die Entwickelung wahrscheinlich mehr, als der zur Hälfte kranke Schopenhauerzögling, wenn dieser auch die allgemeine Suggestionskraft entwickelt hat.

Manets Kunst, die bei uns noch in Zweifel gestellt wird, ist bereits klassisch geworden. Es duldet keinen Zweifel, daß die „Olympia" im Museum einst denselben Rang einnehmen wird, wie heute ein berühmtes Bild von Rubens. Wohlverstanden, wie ein Bild von Rubens. Der ganze Rubens ist natürlich mehr, kraft seines Riesentemperaments und seiner blühenden Produktionskraft. Ebenso fest steht es für Erkennende, daß die Malerei Frankreichs im neunzehnten Jahrhundert einst, wenn nicht so hoch im Grade, so doch der Art nach, ebenso geschätzt sein wird, wie die alte holländische es heute wird. Was uns in den Galerien Werke von Vermeer, Cuyp, van de Velde, Teniers, Terborch, Ruisdael und Potter sind, das werden unsern Enkeln die von Ingres, Daumier, Millet, Corot, Courbet, Manet, Monet, Renoir und Degas sein. Rembrandt freilich steht dort, in einsamer Größe. Wenn man aber sieht, wie er nur in seinem Milieu, auf Grund eines so wohlorganisierten Handwerks und so festgefügter Traditionen werden und wachsen konnte, ist die Hoffnung nicht allzukühn, daß aus einer wahrhaft modernen Malerei einst noch ein überragendes Malergenie entstehen kann. Dann hätten wir ja eine „große" Malerei. Wenn solches Genie käme, würden die unentwegt Nationalen es allerdings behandeln, wie Rembrandt von seinen Zeitgenossen behandelt worden ist; denn es würde sicher nicht den vorgefaßten Meinungen von malerischem Genietum entsprechen. In der Dresdner Galerie hängt ein Bild von Vermeer. Ein geiler Jüngling faßt einer Buhlerin in die Brust und gibt ihr Sündengeld; eine habgierige Kupplerin und ein Mann sitzen daneben. Vor diesem Bilde wird man fromm. Es ist ein hohes Lied der Schönheit und so wundervoll ist darin die Kraft geadelt, die Stärke von der Zartheit graduiert, daß man ergriffen ist, und doch nicht sagen könnte, wovon. Man ist besser geworden, wenn man fortgeht. Nun stelle man sich vor, den ideologischen Deutschen würde heute von einem Manet ein solches Bild gemalt. Die Stürme, die das „Frühstück im Freien" entfesselte, wären ein Gesummsel dagegen. Schweinerei! würde man schreien, Unflätigkeit, Zynismus! Die Pastoren würden mobil machen und die genialisch schwärmende Sittlichkeit würde — immer im Namen Goethes und Schillers — feierlich moralisch den Stab brechen. Diese Hypothese ist nicht willkürlich zu taktischen Zwecken



Digitized by Google

konstruiert; sie müßte zu denken geben. Sollte es den allzeit vor der Kunst moralisch Wägenden nicht möglich sein, soviel guten Willen und ernste Gehirnarbeit aufzubringen, um einzusehen, was Daumier seiner Zeit und der europäischen Kunst bedeutet, was Manet und sein Kreis noch bedeuten wird? Ist es nicht würdiger, die Notwendigkeit zu begreifen, anstatt sich unsterblich zu blamieren, indem man sie lästert?

Es handelt sich wirklich um Notwendigkeiten. Mehr oder weniger wird der geistige Mensch das verstehen, wenn er seine eigene Entwickelung befragt. Ich glaube nicht, daß meine Art besonders original ist; vielmehr habe ich Grund zu der Annahme, daß viele empfinden, wie ich empfinde, daß mancher denkt wie ich. Nur darum setze ich mich hier als Exempel. Mit größter Bereitwilligkeit gestehe ich zu, von den Kräften der Zeit gelenkt und geschoben worden zu sein, selbst dann, wenn ich zu wollen glaubte. Das persönliche Verdienst liegt nur in dem Bemühen, das Bewußtsein stets Schüler jenes Lebensinstinktes, der stärker und weiser ist als aller Verstand, sein zu lassen. Darum muß es die Frage, die uns hier beschäftigt, charakterisieren, daß ich vor zehn Jahren etwa Artikel geschrieben habe, dem Sinne nach genau so, wie wir sie heute so oft von nationalistischen Idealisten, von Böcklinschwärmern und Liebermannhassern lesen. Wieviel Irrtümer, Selbsttäuschungen, Erlebnisse zwischen damals und heute, wo ich hoffe vom gröbsten Irrtum frei zu sein, liegen, kann nur wissen, wer unsere Zeit und die schwierige Stellung des strebenden Individuums zu ihr kennt. Um zu einer nur oberflächlichen Erkenntnis der Kräfte unserer Malerei zu kommen, mußte ein vollständiger Kampf um eine Weltanschauung vorangehen, der nicht geführt wird, um ein vorher bestimmtes Ziel zu erreichen, sondern um den Geist der Notwendigkeit zu spüren. Und dieser Anstrengung, die ja den schönsten Lohn in sich selbst trägt, kann sich heute kein ehrlich Strebender entziehen. Er wird erfahren, daß es am schwersten ist, die schönen Träume der Jugendjahre zu lassen und mit den Wirklichkeiten so zu ringen, daß man schließlich Rosen von den Dornen pflücken kann. Wer es nur dunkel fühlt, was alles hier in Frage steht, wird nicht die frivole Beleidigung auszusprechen wagen, es handle sich um Modelaunen, um blasiertes Aesthetentum. Die Entwickelung rührt hier vielmehr an das Wichtigste, was es gibt. Es gilt, daß der Mensch wieder mit sich selbst übereinstimmen, daß der Werktag mit dem Feiertag, der Mittag mit dem Feierabend, die Arbeit mit der Erholung verbunden, daß das Leben wieder als ein Ungeteiltes, nicht theoretisch begriffen, sondern praktisch gelebt werde. Das Kunstproblem ist, mehr denn je, ein Lebensproblem. Und wer den Dualismus von Kunst und Leben, obwohl er viel von Synthese und dergleichen spricht, praktisch herzustellen trachtet, muß uns als der ärgste Feind aller Bestrebungen nach wahrhafter, phrasenloser Einheit gelten.

Die Kunst, die man Impressionismus genannt hat, ist gewiß nicht eine Malerei im Sinne der Renaissance. Aber sie ist modern, das heißt: lebendig, sie gehört uns zu eigen. Organisch ist sie geworden aus einer Anschauungskraft, die die Welt nicht mehr zu anthropomorphosieren braucht, eine Schönheit darin zu entdecken.



Digitized by Google

Die Erkenntnis hat den sicheren Weg von unten nach oben genommen und damit im Sinne Goethes gehandelt, der von der Spekulation, die die letzten Ideen vorwegnimmt und ihnen, so gut es geht, Bestätigungen in der Wirklichkeit sucht, nicht eben viel wissen mochte. Ob diese Kunst so groß ist, wie die ungeheuren Menschlichkeiten unserer Ideologen es glauben, als ihr Deputat fordern zu dürfen, steht dahin; aber sie ist genau so groß wie der Geist, der sie schafft, ebenso ehrlich wie der Sinn, der in die Natur sieht, aufs Haar so genial wie die Seelen, die sich um sie bemühen: es deckt sich vollständig der Künstler mit seiner Kunst. Es bleibt kein Erdenrest zu tragen peinlich; Wille und Tat sind wie Patrize und Matrize. Das ist nicht wenig; aber es wird ungeheuer viel, wenn man sieht, wie auf der andern Seite, bei den Romantikern, unter dem prunkenden Festgewand so oft der Hemdzipfel des Werkeltags belästigend hervorschaut.

Die impressionistische Malerei, von Velasquez bis Manet und Leibl, hat das Gefühl für die Erscheinung über den Begriff davon gesetzt, hat nicht, wie die Romantik, das Ideal der Wirklichkeit entgegengestellt, sondern gewinnt das eine aus dem andern. Sie glaubt nicht an eine Schönheit, die irgendwo, weit hinter den Bergen wohnt. Das Gesetz ist allgegenwärtig und da das Schöne nie etwas anderes als das durch ein Temperament gegangene und dort persönlich organisierte Gesetzmäßige ist, muß auch es überall sein. Diese Malerei konnte ein vielmehr unmittelbares Verhältnis zum Menschen knüpfen, als die dekorative Monumentalmalerei es je getan hat, weil diese dem Beschauer auch seelisch eine größere Distanz anweist. Als die Malerei aus äußeren und inneren Gründen aufhören mußte, monumental zu sein, mußte sie notwendig an Intimität gewinnen, wenn sie nicht an Reichtum des Gefühls verlieren wollte. Was an unmittelbarer Freskogewalt, an Kraft der Extensität, verloren ging, wurde durch größere Intensität ersetzt. Das Gesetz des Wandgemäldes, des Altarbildes konnte nicht einfach auf das Rahmenbild übertragen werden; die Verkleinerung genügte nicht. Es mußte vielmehr in der Staffeleimalerei ein neues Gesetz das der Monumentalmalerei ablösen. Und umso williger sich der Künstler hier und dort diesen ungeschriebenen aber ganz notwendigen Gesetzen unterwarf, desto sicherer war er seiner Wirkung. Denn jede Kunst leistet das Höchste nur, wenn sie streng die Grenzen ihrer Idee respektiert. Wo der dekorative Freskostil im Rahmenbild ohne Modifikation fortleben will, wird seine Kraft stets zur Schwäche, seine Wahrheit zur Lüge. Es kann nicht anders sein. Die Geste, die dem Schauspieler auf der Bühne, innerhalb der Welt des Dramas wohl ansteht, wird falsch, wenn er sie wiederholt, sobald er im Frack dasselbe Gedicht vorliest. Neue Werte hat, seit dem Erlöschen der großen Monumentalkunst, denn auch nur die Malerei hervorgebracht, für die die ganze Welt des Gefühls innerhalb des Rahmens sich zusammendrängt; und in dem Maße, wie der Maler von den Erinnerungen an Monumentalität nicht lassen wollte, hat er sich selbst stets im Lichte gestanden. Wofür die romantische Malerei unserer Tage das überzeugende Beispiel bietet.



Digitized by Google

Wenn man es nicht absichtlich mißverstehen will, kann — in aller Bedingtheit — der Impressionismus der dekorativen Idealkunst entgegengesetzt werden, wie Schiller das Naive zum Sentimentalischen in Kontrast gesetzt hat. Innerhalb des Ganzen der Kunstentwickelung muß der Impressionismus natürlich auch als eine sentimentalische Gattung im Sinne Schillers gelten; schon aus dem Grunde, weil er in großen Teilen eine Landschaftskunst ist. Aber im Gegensatz zu der andern Richtung, die sich so gerne klassisch nennen hört, gewinnt der Impressionismus so viel an Natürlichkeit und Naivität, daß man den sehr lehrreichen Vergleich unseres Dichters im Kleinen wiederholen darf. Gewisse Worte, die dieser kantisch geschulte Denker — der den Deutschen nicht verdächtig sein wird — vom naiven, klassischen Künstler sagt, passen prinzipiell sehr gut in eine Beurteilung sowohl von Velasquez, wie von Manet oder Leibl hinein. „Die trockene Wahrheit, womit er (der impressionistische Künstler) den Gegenstand behandelt, erscheint nicht selten als Unempfindlichkeit. Das Objekt besitzt ihn gänzlich, sein Herz liegt nicht wie ein schlechtes Metall gleich unter der Oberfläche, sondern will wie das Gold in der Tiefe gesucht sein. Wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude, so steht er hinter seinem Werk: er ist das Werk und das Werk ist er; man muß des ersteren schon nicht wert, oder nicht mächtig, oder schon satt sein, um nach ihm nur zu fragen." Schiller spricht dann von einem Zustand seiner Entwickelung, der auch für unser Problem charakteristisch ist: „Als ich in einem sehr frühen Alter den letzten Dichter (Shakespere) zuerst kennen lernte, empörte mich seine Kälte, seine Unempfindlichkeit, die ihm erlaubte, im höchsten Pathos zu scherzen, die herzzerschneidenden Auftritte im »Hamlet«, im »König Lear«, im »Macbeth« usf. durch einen Narren zu stören, die ihn bald da festhielt, wo meine Empfindung forteilte, bald da kaltherzig fortriß, wo das Herz so gerne stillgestanden wäre. Durch die Bekanntschaft mit neuern Poeten verleitet, in dem Werk den Dichter zuerst aufzusuchen, *seinem* Herzen zu begegnen, mit ihm gemeinschaftlich über seinen Gegenstand zu reflektieren, kurz, das Objekt in dem Subjekt anzuschauen, war es mir unerträglich, daß der Poet sich hier gar nirgends fassen ließ und mir nirgends Rede stehen wollte. Mehrere Jahre hatte er schon meine ganze Verehrung und war mein Studium, ehe ich sein Individuum lieb gewinnen lernte. Ich war noch nicht fähig, die Natur aus der ersten Hand zu verstehen. Nur ihr durch den Verstand reflektiertes und durch die Regel zurechtgelegtes Bild konnte ich ertragen, und dazu waren die sentimentalischen Dichter der Franzosen und auch der Deutschen, von den Jahren 1750 bis etwa 1780, gerade die rechten Subjekte. Uebrigens schäme ich mich dieses Kinderurteils nicht, da die bejahrte Kritik ein ähnliches fällte und naiv genug war, es in die Welt hineinzuschreiben."

Auch Tizian, Velasquez, selbst Rembrandt, und am meisten die modernen Franzosen, erscheinen dem Jüngling zuerst kalt und seelenlos; erst wenn man reif ist, Natur aus erster Hand zu empfangen, wenn man frei ist von jener Reflexionsempfindung, die an Stelle der Sache eine moralisch-ästhetische Diskussion darüber fordert, erkennt



Digitized by Google

man die tiefere Seele. Ein paar Worte, die Schiller über Klopstock schrieb, können heute über den Größten, den die sentimentalische Richtung hervorgebracht hat, über Böcklin, wiederholt werden. Früchte genug von seiner gefährlichen Herrschaft, heißt es, hätte man in Deutschland gesehen. „Nur in gewissen exaltierten Stimmungen des Gemüts kann er gesucht und empfunden werden; deswegen ist er auch der Abgott der Jugend, obgleich bei weitem nicht ihre glücklichste Wahl. Die Jugend, die immer über das Leben hinausstrebt, die alle Form fliehet und jede Grenze zu eng findet, ergeht sich mit Liebe und Lust in den endlosen Räumen, die ihr von diesem Dichter aufgetan werden. Wenn dann der Jüngling Mann wird und aus dem Reiche der Iden in die Grenzen der Erfahrung zurückkehrt, so verliert sich vieles, sehr vieles von jener enthusiastischen Liebe, aber nichts von der Achtung, die man einer so einzigen Erscheinung, einem so außerordentlichen Genius, einem so sehr veredelten Gefühl, die der Deutsche besonders einem so hohen Verdienste schuldig ist."

Aber es empfiehlt sich, Schillers Aufsatz „Ueber naive und sentimentalische Dichtung" ganz durchzulesen und ernsthaft darüber zu denken, wie das dort Gesagte auf unsere Malerei anzuwenden sei. Es ist der größte Idealist der Deutschen, der Heilige der Gemeinde, deren Irrtum hier bekämpft wird, der so resumiert hat: „Daher kommt es, daß, wenn der spekulative Verstand den gemeinen um seiner Beschränktheit willen verachtet, der gemeine Verstand den spekulativen seiner Leerheit wegen verlacht; denn die Erkenntnisse verlieren immer an bestimmtem Gehalt, was sie an Umfang gewinnen." Und weiterhin: „Es ist also offenbar, daß der Realist würdiger handelt, als er seiner Theorie nach zugibt, so wie der Idealist erhabener denkt, als er handelt. Ohne es sich selbst zu gestehen, beweist jener durch die ganze Haltung seines Lebens die Selbständigkeit, dieser durch einzelne Handlungen die Bedürftigkeit der menschlichen Natur." Und die Abhandlung schließt mit Worten, die für unsere spekulierenden Dekorationsmaler geschrieben scheinen: „Wenn dagegen schon der wahre Idealismus in seinen Wirkungen unsicher und öfters gefährlich ist, so ist der falsche in den seinigen schrecklich. Der wahre Idealist verläßt nur deswegen die Natur und Erfahrung, weil er hier das Unwandelbare und unbedingt Notwendige nicht findet, wonach die Vernunft ihn doch streben heißt; der Phantast verläßt die Natur aus bloßer Willkür, um dem Eigensinne der Begierden und den Launen der Einbildungskraft desto ungebundener nachgeben zu können. Nicht in die Unabhängigkeit von physischen Nötigungen, in die Lossprechung von moralischen setzt er seine Freiheit. Der Phantast verleugnet also nicht bloß den menschlichen — er verleugnet allen Charakter, er ist völlig ohne Gesetz, er ist also gar nichts und dient auch zu gar nichts. Aber eben darum, weil die Phantasterei keine Ausschweifung der Natur, sondern der Freiheit ist, also aus einer an sich achtungswürdigen Anlage entspringt, die ins Unendliche perfektibel ist, so führt sie auch zu einem unendlichen Fall, in eine bodenlose Tiefe und kann nur in einer völligen Zerstörung sich endigen."



Digitized by Google

Man schiebe den Streit aber nicht, mit Berufung auf diesen Aufsatz von Schiller, auf die Frage hinaus: Idealismus oder Realismus? Ein Gegensatz dieser Art, so bequem für die Untüchtigkeit, existiert in den Dingen, worum es sich in diesem Falle handelt, nicht. Die einzige Frage bleibt, ob die Kunst gut oder schlecht ist. Was uns in der griechischen Kunst als Idealität erscheint, war sehr realistisch, als es geschaffen wurde. Den Glanz des transzendentalen Willens webt um diese Kunst für die Heutigen die gesamte Hellenenkultur, die für das Künstlerische Voraussetzung war und die, mit unserer Kultur verglichen, so reinlich, gesund und klar erscheint. Ebenso wirkt die Lebens- und Kulturform der Gotik oder der Renaissance verklärend auf die Kunst jener Epochen zurück. Realist und Idealist unterscheiden sich nur, weil sie von verschiedenen Punkten ausgehen. Wenn sie beide wahre Künstler sind, treffen sie sich aber stets in der Mitte. Der Realist gelangt von selbst dazu, seine Anschauung zu erhöhen, weil er in der einzelnen Erscheinung die Seele, d. h. den intensivsten Ausdruck des Lebens, sucht, die nur das Gesetz, das überall gültig ist, sein kann. Es dringt von außen so tief nach innen, daß er das Gemeinsame im Besonderen entdeckt. Der Idealist, der vom Innern, von der Idee ausgeht, muß ebenso energisch, wie jener nach innen dringt, nach außen streben. Denn nur so kann er seine Abstraktion wirklich und lebendig machen. Das Resultat muß so sein, daß es ebensowohl vom genialen Realisten, wie vom genialen Idealisten herrühren könnte. Praktisch fällt die Unterscheidung überhaupt fort. Es wäre, bei Rembrandt beispielsweise, schwer zu sagen, ob seine Werke von innen nach außen oder umgekehrt entstanden sind.

Nun sieht sich die Malerei von vornherein, mehr als die Architektur, Musik und Poesie auf das Objekt verwiesen. Die subjektive Meinung der Seele kann der Maler nur lebendig machen durch ein objektives Bild der Außenwelt; er ist hilflos, wenn er die Hand der Natur fahren läßt. Darum ergibt sich hier von selbst die Notwendigkeit, von dem auszugehen, was das Auge der Seele offenbart und nicht von „Ideen", die das Gehirn ausdenkt und wofür das Auge hinterher, hier und dort, Gegenbilder aufstöbern muß. Der allgemeine, natürliche Weg für das Staffeleibild — für die Monumentalmalerei wäre eine gewisse Einschränkung zu machen — ist darum, daß der Maler die Erscheinung befragt und an den Lehren seines Auges die gestaltende Phantasie erzieht. Den Deutschen kann nicht oft genug wiederholt werden, daß die Malerei die Kunst des Auges ist, wie die Musik die des Ohres. Freilich bezieht sich alle Kunst auf dasselbe Zentrum; aber das ist doch kein Grund für die Vermengung von Empfindungen, die an bestimmte Organe gebunden sind. Der gebildete Deutsche, der für Musik viel natürliche Anlage hat, wird mit Recht den verlachen, der eine Symphonie von Beethoven zu genießen glaubt, wenn er, angenehm gewiegt von den Klängen, von seiner Kindheit oder Liebe träumt. Er weiß, daß das Tonstück wahrhaft nur genossen werden kann, wenn man, durch das Medium der Kunstform, die Gefühlsassoziationen des Komponisten nacherlebt und mit dem ganzen Wesen, auch mit dem intel-



Digitized by Google

lektuellen, bewußt den Intentionen des Künstlers folgt, sodaß das Lebensgefühl genau die Kurven macht, die in der Musik vorgezeichnet sind. Kunstgenuß entsteht nur, wenn die Gefühle und Empfindungen gedacht werden können. Das weiß der Musikfreund. Vor dem Bilde aber glaubt er träumen zu dürfen. Wenn er vor einer Landschaft im Geiste eine Badereise erlebt, denkt er künstlerisch zu fühlen; spinnt er, angeregt durch eine malerische Schilderung, die Situation dramatisch, also zeitlich aus, so ist er überzeugt, das Wesen der Raumkunst zu erfassen. Uebrigens ist das ein alter Irrtum, mit dem sich Lessing schon auseinanderzusetzen versuchte und der doch immer wieder zur Diskussion gestellt wird; womit schon der Beweis erbracht ist, daß der Deutsche eine natürliche Anlage zum Genuß der Raumkunst nicht besitzt. Wäre solche Anlage vorhanden, so würde sich die viele Theorie erübrigen. Und doch ist die Trennung des ewig Unvereinbaren die Vorbedingung. Das Malerische kann nie anders als räumlich, als bildmäßig wirken; es setzt die Unveränderlichkeit in der Zeit voraus. In dem Sinne nämlich, als das Vorher oder Nachher des dargestellten Augenblicks nie interessieren darf. Sobald ein Gedanke über den Rahmen hinausschweift, ist das Bild schlecht oder der Betrachter minderwertig. Die schlechten Gemälde werden in der Erinnerung besser — das ist ein bedeutsames Charakteristikum —, weil die mit dem zeitlich zu erfassenden Gegenstand beschäftigte Phantasie besser, deutlicher, vollständiger malt, als der Künstler es gekonnt hat. Das gute Bild enthüllt seine beste Macht nur dem Auge. Seine Schönheit, wie alle Schönheit kann nur unvollkommen gedacht werden, sondern braucht zur eigentlichen Wirkung die Gegenwart, das heißt in diesem Falle: das Auge.

Karl Scheffler-Friedenau

(Schluß und Antwort im nächsten Hefte)

## Lose Blätter

### Der Pfahl

von Timm Kröger

**Vorbemerkung.** Mit dem Folgenden reichen wir den Lesern eine kleine Gabe neuer Dichtung ins Haus, die wir ein „Kabinettstück" zu nennen wagen. Wie lebt aus diesen wenigen Blättern der alte sonderbare Mann vor uns auf, mit dem es dann allmählich zum Sterben geht, der alte Fabulierer, dem, ohne daß er's weiß, sein Erzählen sein Zusammenleben mit anderen Seelen ist, von denen ihn doch nur *eine* recht verstand, die freilich *so* recht, daß er nach ihrem Abscheiden gar nicht mehr ohne sie auskommen kann und sie mit seiner Phantasie schließlich gar in einen „Pfahl" hineinsieht. Schon als psychologische Studie wäre unser Stück eine kleine Meisterleistung, aber seine höchste Ehre macht das nicht aus. Es ist zugleich eine fast ganz und gar in Darstellung aufgelöste Erzählung. Mit andern Worten: das Gefühl des Dichters hat alles so innig mitgelebt, daß er durch diese Stärke des Anreizes seine Phantasie zu fast körperlichen Bildern befähigt hat.



Digitized by Google

Wir könnten mit so hohem Lobe natürlich nicht von allen Erzählungen Krögers sprechen. Einiges, was er geschrieben hat, kommt über den Wert guten Unterhaltungsstoffes nicht allzuhoch hinaus, es leidet wohl auch, was die Handlung betrifft, gelegentlich einmal an Gewaltsamkeit, was die Sprache betrifft, an einer Uneinheitlichkeit, die vermischt, wie das Volk und wie der Schriftgelehrte spricht. In seinem Höchsten und Reifsten zeigt Kröger von jenen Mängeln so gut wie nichts. Aber auch seine bescheideneren Leistungen führen stets Stellen mit sich, um derenwillen sie zu lesen auch dem anspruchsvollen Leser lohnt: Lebensschilderungen aus seiner holsteinischen Heimat, die gesättigt sind mit Farbigkeit und oft bewegt von einer schier dramatisch erregenden Kraft. Das ist Heimatkunst, die weit mehr, als Land- und Leuteschilderung bietet. Timm Kröger ist kein Junger mehr, er ist 1844 geboren, es ist also endlich an der Zeit, daß seine Kunst einen immer größeren Freundeskreis gewinne.

„Der Pfahl" ist die kürzeste der Erzählungen, die in dem Buch „Leute eigener Art" an einer feinen Schnur gereiht sind. Alle Bücher Timm Krögers gingen nun in den Verlag von Alfred Janssen in Hamburg über und erscheinen dort nach und nach in neuen Ausgaben.

*

Starke Empfindungen, namentlich fröhliche, setzen sich bei mir in Musik um. Wenn der Schullehrer nach dem Abendgebet unverhofft zu uns sagte: „Kinder, morgen ist keine Schule" — so hörte ich eine Melodie, die ich später als „Woll'n wir noch einmal" erkannt habe. Und wenn ich zu Hause von unserer Spielstube aus meinen in Dithmarschen wohnenden Hans Ohm den Fußsteig durch den Apfelgarten daher kommen sah, den Rock lose über die Schultern geschlagen, den Hülsenstock in der Hand, dann hörte ich auch Musik. Und was nachher, sobald er bei uns in der Stube saß, durchs Dorf hallte, war jubelnder Trompetenstoß. Hurra! de Sniber is dor! — Bald wimmelte es bei uns von Nachbarn, die „dem Schneider" die Hand drücken wollten. Denn mein Ohm, der „Schneider", stand in dem Ruf eines ausgezeichneten Menschen und eines vortrefflichen Erzählers. — „Ja, ja, de Hans Sniber" — so sagten die Leute — „de kann't, de het dat in sik, de bruk't blot to seggn, un 't is en Geschich."

Da war ein alter Verlehntsmann, namens Jasper Thun, ein Sonderling (die Wollmütze immer auf dem Kopf), ursprünglich eine Art epischer Künstler, nun aber vereinsamt und stumpf. Zu ihm kommt mein Ohm als Schneider ins Haus, fängt an zu erzählen, gräbt die vertrockneten Geistesadern des alten Jasper wieder auf, namentlich durch eine Geschichte von dem Dienstknecht Michel Brandt aus Schirnhude am Schirnhudersee, worin ein Heringsgericht vorkommt, und ein Gottestraum. Und in dem Gottestraum sind alle Dinge nichts als Figuren der schaffenden Phantasie unseres großen Herrgotts. Dem alten Jasper gefällt mein Ohm so gut, daß er ihn zu seinem Hausminister macht. Für Jasper kam's dann zum Ende, nicht aber für Hans. Seine Geschichte begann erst nach Jaspers Heimgang, und diese neue Geschichte will ich jetzt erzählen.

Mit Jaspers Ableben trat bei Hans eine durchgreifende Veränderung ein. Er erbte die alte Uhr, die braunen Lederstühle, eine rotgestrichene Setzbettstelle und bare tausend Taler. Die Schneiderei gab er auf und kaufte sich auf der hohen Geest von Dithmarschen ein kleines Anwesen. Einen Augenblick dachte er daran, eine Frau zu nehmen, tat es aber nicht, sondern



Digitized by Google

vertraute seiner verwitweten Schwester das Portefeuille des Hauswesens an und stand sich gut dabei, denn auch sie hatte Moses und die Propheten und eine tüchtige Hilfe in ihrer frisch aufblühenden Tochter. Alles das mußte Hans ohne mich erleben, da ich noch nicht geboren war. Mir ist es erst viel später zum Bewußtsein gekommen, daß mein Ohm ein Schneider gewesen sei und weit hinten in Dithmarschen wohne. Von meinem Bruder Jürn, der ihn besucht hatte, ließ ich mir die kleine Heidkathe, ihre einsame Lage, ihre Lindenbäume und ihren Apfelgarten beschreiben, namentlich aber auch den wunderlichen Pfahl, der einen ordentlichen Kopf habe und mitten auf der Heide stehe. Jürn zeigte die Richtung. Es war dort, wo im Sommer, wenn alles nach Heu roch, die Sonne unterging und das Abendrot aufglühte. Dort wohnte Hans Ohm. Einmal sah ich ihn selbst auf einem rotglühenden Feuerwolkenwagen. Den Rock hatte er lose um die Schultern geschlagen, den Hülsenstock fest aufgesetzt.

Später habe auch ich meinen Ohm besucht. Er war nicht mehr jung, — eher schon alt, aber noch rüstig und frisch. Seine Schwester hatte er verloren, die Nichte, die sich mit einem gewissen Klaus verheiratet hatte, führte ihm den Hausstand. Klaus zeichnete sich durch große Gutmütigkeit und große Arbeitshände aus. Für Geschichten hatte er so wenig was übrig, wie seine Frau. Die Abnehmer dafür mußte der Alte auswärts suchen, was aber auf der einsamen Heide nicht so einfach war.

Am meisten verkehrte er mit Friech Jessen. Der war lang, blond, sommersprossig, etwas laut und derb, auch wohl mal heftig, aber im Grunde gutmütiger, als er scheinen wollte. Nach seiner Besitzung führte ein Fußsteig über die Heide. Das Bild würde nicht vollständig sein, wollte ich den Doktor der Gegend unerwähnt lassen. Ein junger, frischer Mensch, kutschierte er eigenhändig in einem Anzug, der auch für einen Roßtäuscher gepaßt hätte, die Gegend ab. Wenn es irgendwie ging, fuhr er bei meinem Ohm nicht vorbei. Die Hausfrau gab dem Doktor Grog, wenn es Winter war, und Tee zur Sommerzeit. Dafür tauschte sie gute Ratschläge gegen ihr Seitenstechen ein. Saßen sie bei Grog oder Tee, dann veranlaßte der Doktor (scheinbar ganz unabsichtlich) meinen Ohm, seine Geschichten zu erzählen, neue, wenn er welche wußte, alte, wenn neues nicht auf Lager war. Der Doktor kräuselte schon die Lippen (er hatte weiche, schalkhafte Lippen), wenn der Alte auf den Köder anbiß, dabei sorgsam den Anschein wahrend, als sei es ein Augenblickseinfall, der ihn darauf bringe. Daß Schneiderohm geradezu darauf brannte, zu erzählen, das wußten wir ja alle. Ein leises Räuspern ging voran, an dem Rohr wurde kräftig gezogen. Und dann die immer wiederkehrende, eine Entschuldigung für seine Anmaßung darstellen sollende Einleitung: „A, dat is so 'n ol Geschich. A — man kann't jo ok mal vertelln." — Und dann. — „Bobn bi Hohenasp ligt 'n Hof, de heet Bökerhof. Dor hett mal 'n Mann wahnt, de hett Früchtenicht heetn. Un hett'n bös Wifstück hatt . . ." Und so weiter.

Wenn man über die Heide blickt, etwa in der Richtung nach Friech Jessen, sieht man etwas, das ein gemächlich gehender Mann, aber auch ein Pfahl sein kann und, wie wir wissen, von Jürn auch dafür gehalten worden ist. Es ist aber weder ein Mann noch ein Pfahl, wenn es auch „Pfahl" genannt wird, sondern ein abgesägter Weidenstamm mit einem merkwürdig verfilzten Kopf. In Wirklichkeit sind es halb abgestorbene Schößlinge; bei phantasievollen Menschen nimmt's aber, wenn die Beleuchtung erlogene Helle



Digitized by Google

über die Heide wirft, alle möglichen Formen an. Der Fußsteig, der nach Friech Jessen führt, verläuft ganz in der Nähe.

Eines Abends, es war noch nicht dunkel, es war nicht mehr hell, kamen wir — der Alte und ich — von Friech her, am Pfahl vorbei. „Sieh dir mal das Ding an!" sagte Ohm. „Es erinnert mich an Jasper und seine Zipfelmütze. Sie hatte einen Klunker, der sie niederbog. Und nun, nun guck dir den Kopf des alten Kerls an. Trägt er nicht eine Kappe und hat das Ding nicht ordentlich einen Knick? — Von hier aus mußt du sehen," fuhr Hans Ohm fort, und zog mich weiter ins Heidekraut hinein. „So — — — nun die Hand über die Augen — — —. Dann ist er doch wie ein alter Mann . . . Nicht wahr? Die Hände hat er auf dem Rücken . . . So ging Jasper Ohm durch den Garten nach dem Bienenstand — just so." Ich sah und sah.

Ich stellte mich hierhin und dorthin, genau wie mein Ohm es wünschte. Aber ich konnte mit dem besten Willen nichts sehen, als einen abgesägten Weidenstamm.

So ging die Zeit hin, und Hans Ohm wurde sehr alt. Friech war zehn Jahre jünger. Sie erzählten sich Tag für Tag Geschichten, Hans Ohm die von Michel Brandt aus Schirnhude und was er sonst noch wußte, Friech eine berühmte Scherenschleifergeschichte, und beide bekamen die Geschichten des anderen satt. Ueber die Heringsgeschichte war Friech zuletzt schier unglücklich. Denn Hans wurde vergeßlich und konnte sie zweimal bei derselben Gelegenheit zum besten geben. Es war komisch, wie die beiden Alten sich bekrittelten, Hans Ohm die absprechende Weise seines Freundes, Friech die Altersschwächen von Hans. Friech beklagte sich bei seiner Tochter Stine (sie hatte ihren Mann verloren und führte ihm den Hausstand): — „Denk dir," sagte er, — „die Rasiergeschichte zweimal und die Michelgeschichte kommt jedesmal; ich kann's nicht mehr aushalten."

Und Hans Ohm ging wieder über den Fußsteig am Pfahl vorbei. Es war noch nicht Winter, aber auch nicht mehr Sommer, es war nasses, trübes Herbstwetter, wo man die Kühe nachts in den Stall nimmt und die letzten Rüben aus der feuchten, schwarzen Erde zieht. Hans ging, wie ein Mann geht, der mitten in den Achtzigern steht, — nach vorn geneigt, klein, in sich zusammengesunken und mager, — mit gespreizten Beinen. So tun Leute, die eine breite Basis für ihr Gleichgewicht brauchen, die ihrer Glieder nicht mehr völlig Herr sind. In der Rechten hatte er den bekannten Hülsenstock, auf den er sich jetzt wirklich stützte, und hielt den Arm weit vom Leibe. Der Ellenbogen trat scharf und spitz hervor.

Er wollte zu Friech. — An ihm war die Reihe zu kommen; es gab eben keinen anderen Menschen, der auch nur ein bißchen Sinn für Geschichten hatte. Zu Hause war es auch nicht schön. Anna war herzensgut und Klaus war eine Seele, aber sie bereiteten einem doch manchen Verdruß, ohne daß sie es wollten. So hatte Klaus heute abend gemeint, er solle nur zu Hause bleiben, das Wetter sei zu rauh. Und mit Friech habe er sich doch wohl auserzählt, es seien ja immer die alten Geschichten. —

„Oemmer de olen Geschichten," — hatte Klaus gesagt. Was war der „Klas" doch für ein „Taps"! Er hatte ihn auch tüchtig zurechtgewiesen. „Klas," hatte er gesagt, „meine alten Geschichten werden noch neu sein, wenn kein Hund oder Hahn mehr nach dir kräht." „Immer die alten Ge-



Digitized by Google

schichten!" Das ihm? Zweimal, dreimal, höchstens viermal in all den Jahren konnte er eine und dieselbe Geschichte wieder erzählt haben — mehr jedenfalls nicht. Und das tat gar nichts. Den Hörern war sie doch immer wieder neu. In dem Augenblick, wenn man's ihnen erzählt, dämmert ihnen so was, wo die Kunst steckt. Aber nachher ist alles wieder weggewischt. Den groben, gemeinen Stoff mögen sie halbwegs im Kopfe haben, aber die Kunst des Vortrags, wie man so was herausbringt, das ist ihnen immer neu.

Er war beim Pfahl angekommen. Der alte Bursche hatte heute zumal besondere Aehnlichkeit mit Jasper, die Hände ordentlich auf dem Rücken ineinander gelegt. Wie . . .? — Hans Ohm stutzte. — Es war ihm nämlich so vorgekommen, als wenn Jasper gewinkt hätte. Ein Weidenstamm und — winken. Na, das soll er wohl bleiben lassen.

Ja, wenn der alte Jasper noch lebte! — Der war . . . der verstand es . . . das war einer.

Hans sah sich noch mal um, — — da nickte der Weidenkrüppel.

„Sonderbar," sagte Hans Ohm und suchte vorsichtig seinen Weg. Er hielt es für Sinnestäuschung, vergaß es auch gleich, dachte aber an seinen verstorbenen Freund. Hätte er seine Ahnung richtig verstanden, so wäre er zurückgekehrt.

⊗

An diesem Abend kam es nämlich zum offenen Bruch mit Friech. Stine ist dabei gewesen; wie oft hat sie den Hergang erzählt!

Ihr Sohn Fritz ist nach Delve gefahren gewesen. Die beiden Alten haben hinter dem Ofen gepafft, Stine hat auf der Lade gesessen und Strümpfe gestopft.

Das Gespräch hat sich, solange Stine dabei war, um die verschiedenen Viehrassen des Landes gedreht. Friech ist mehr für die große, blaue Tondersche Art, Hans für die feine, braune Angler Kuh gewesen. Etwa um neun Uhr hat Stine die Stube verlassen, Wäsche einzuweichen, ist aber nach einigen Minuten zurückgekehrt, ein vergessenes Bettuch nachzuholen. Da hat Hans Ohm die Geschichte von der Rasierkrankheit erzählen wollen, Stines Vater aber ist verdrießlich geworden und hat gesagt: „Hans, du hast wohl vergessen, die hast du mir erst gestern erzählt." — Das hat Hans Ohm gewurmt. — „Nun," hat er gesagt, „wenn du sie nicht hören willst, denn nicht." — Die Stine hat begütigen wollen und eingeworfen: „Das macht ja nichts, Vater. Man hört doch gerne zu, und du hast ja auch schon Geschichten zweimal erzählt." — Aber da ist sie ganz verkehrt gekommen. Ihr Vater ist ganz laut und heftig geworden: „— Wer das von mir sagt, spricht die Unwahrheit. Ich erzähle Geschichten nicht zweimal." — Und Stine hat gedacht: ich will ihn in Ruhe lassen. Er wird leicht laut, wird auch leicht wieder still. — Und hat ihr Bettuch genommen und hat gemacht, daß sie hinausgekommen ist. Sie hat noch immer kein Arg gehabt und das Kommende nicht geahnt. Ihre Wäsche hat sie fertig gemacht, hat dann im Hause und in den Stallräumen, überall hat sie abgeleuchtet: bei den im beißenden Laternenlicht kakelnden Hühnern und den warm im sauberen Stroh vergrabenen Ferkeln. Aber wie sie aus dem Anbau auf die große Diele zurückgekehrt ist, da ist Schelten und Lärmen in der Stube gewesen, da ist es ihr klar geworden: die Alten haben sich erzürnt. Da hat sie es mit der Angst gekriegt. In



Digitized by Google

ihrer Hast hat sie die Stalleuchte brennend auf die Bodentreppe gestellt, hat alles beiseite gesetzt, die Stubentür hat sie aufgerissen — da — ein Anblick! — sie denkt, es wird sie gleich der Schlag rühren.

Die beiden Alten stehen zornentbrannt wie „Kreithähne" gegeneinander, namentlich Friech ist ganz außer sich und schimpft und schilt und überschreit sich: „Deine alte Michelgeschichte hab' ich all hunderttausendmal gehört, die hab' ich satt, die wird einem ja zum Ekel, die wächst einem zum Halse heraus. Da mag ich nicht mehr nach hören." Und Hans Ohm ist auch aufgebracht, will was sagen, kann aber nicht zu Wort kommen, bringt schließlich aber doch heraus: „Und auf deine Scherenschleifergeschichte rechne ich gar nichts!" — Nun schlägt Friech auf den Tisch, eine Teetasse fällt zur Erde und klatscht in Scherben: „Und wenn du auf meine Scherenschleifergeschichte nichts rechnest, dann rechne ich auf dich auch nichts!" — Hans wird ganz blaß, bleibt aber äußerlich ruhig: — „Muß ich mir gefallen lassen," sagt er und fängt an, seine Pfeife zu ziehen, wo doch kein Tabak mehr in ist; sie knastert auch ganz schrecklich. „Muß ich mir gefallen lassen" — wiederholt er. — „Ein Mann, auf den du nichts rechnest, kann natürlich nicht mehr in dein Haus kommen. Dann wären wir also damit fertig."

Er ist aufgestanden, klopft seine Pfeife aus und steckt sie in die Tasche.

„Friech" — fügt er hinzu — „eigentlich kann es mir um jede Geschichte leid tun, die ich dir erzählt habe. Denn nun sehe ich erst, daß du sie gar nicht verstanden hast. Aber das sind Gaben des Himmels, und darum kann man keinen Menschen schelten. — Gute Nacht, Friech!"

Seine Mütze lag auf dem Tisch, er langte danach. Aber Friech — er war wohl um so mehr in Zorn gekommen, weil Hans so ruhig war, — riß sie weg.

„Ich nicht deine Geschichten verstehen? Das lohnte auch noch, die zu verstehen! Sind ja alle so viel wert wie der Wind, der im Schornstein heult. Ich will dir zeigen, wie viel ich auf deine Geschichten rechne und wie viel ich auf dich rechne!"

Er wußte nicht mehr, was er tat. Er warf die Mütze auf den Fußboden und trampelte mit seinen Holzpantinen darauf.

„So viel," — schäumte er — „so viel rechne ich auf dich!"

„O, nein . . ." pflegte Stine hier einzuschalten. — „Ich kann nicht sagen, wie fürchterlich das war. Mir war, als sei es ein Stück von mir, was da am Fußboden lag und von meinem Vater mit Füßen getreten wurde. Hans Ohm hatte kein Blut mehr im Gesicht."

„Gut, Friech," — sagte er, — „dann weiß ich ja Bescheid, wie viel ich bei dir gelte. Ich bedanke mich auch vielmals."

Stine konnte nicht Hand noch Fuß rühren. Sie wollte erst sagen: Vertragt euch doch, erzürnt euch doch nicht! — dann wollte sie schreien: Vater, komm doch zur Besinnung, es ist ja Hans Ohm — dein bester Freund! — Aber, die arme Frau . . . sie konnte nicht . . . ihr war, als wäre sie gebannt, als träume sie und habe die „Nachtmahr" . . . Wie ein Steinbild stand sie an der Tür, sie fühlte, wie das Blut nach dem Herzen floß, und wie sich das Herz zusammenkrampfte. Aber wie ihr Vater schließlich mit den schrecklichen Fußtritten aufhörte, da — — — sprechen konnte sie noch nicht — — — da vermochte sie doch so viel, daß sie die Mütze aufhob und an Hans Ohm gab. —

„Dank vielmals, Stine," sagte der Alte — „Dank!"



Digitized by Google

Die Mütze war von den Pantoffeln und von dem Streusand sandig geworden. Hans Ohm schlug sie am Tischbein ab.

„Stine," — sagte er dabei — „den Schmutz der Beleidigung will ich nicht wegtragen, der bleibe in eurem Hause. Möge dein Vater," — setzte er hinzu, — „niemals diese Stunde bereuen. Ich bin alt, er ist jünger. Was ist an mir gelegen?"

So ging er hinaus. Als er die Türklinke in die Hand nahm, sah Friech ihm verzerrt und mit stieren Augen nach. — Wird er in sich gehen? Wird er ihn zurückrufen? — Aber Stine sah, daß daran nicht zu denken war. Die Wut war zu groß. Sie sah auch: er wollte dem alten Mann noch ein häßliches Schimpfwort nachrufen. Da löste sich bei ihr der Bann. „Vater!" — rief sie. — Da sah Friech sie an, wurde ruhig und setzte sich hin.

So lautete die Erzählung von Stine. Das war das Ende der Plauderstunden von Hans Ohm und Friech. Stine leuchtete meinem Ohm, als er davon ging, über die dunkle Diele, die Lampe zitterte in ihrer Hand. Auch Hans Ohm war nicht so ruhig, wie es der Stine vorgekommen war, er konnte den Drücker zur Haustür nicht finden, er bebte am ganzen Körper. Stine hatte schon damals die Ahnung, es könnte dem alten Mann ein Unglück passieren, und ging ihm nach, ohne daß er es bemerkte. Denn unter die Augen wagte sie ihm nicht zu kommen.

Einen Augenblick lehnte Hans Ohm sich gegen den Heuschober und schluchzte und weinte wie ein Kind. Es war Zorn über die seiner Ehre widerfahrene Beleidigung, es war noch mehr die Herabsetzung seines Künstlertums, worin er wie alle Priester der Kunst sehr empfindlich war. Seine Geschichten waren verschmäht und geschmäht worden — Geschichten, die Berühmtheit erlangt hatten; es war ein Erzählertalent, das seinen Freund Jasper vom geistigen Scheintod erweckt hatte, für nichts gerechnet, — es war mit Füßen getreten worden.

Er weinte — aber nicht allein vor Zorn, er weinte auch über sich und seine Vereinsamung. Wer sollte sich noch mit ihm unterhalten, wenn es mit Friech aus war — wer sollte seine Geschichten anhören, wenn nicht Friech? — Friech war doch noch immer der einzige, der ihn wenigstens halbwegs verstanden hatte. Nun fühlte er sich so grenzenlos verlassen, er hatte nur noch eine Hoffnung — den Tod.

Mit einer Brust voll Schmerz ging er seinen Weg, noch immer von Stine beobachtet. Aber der Himmel war hell geworden, es war Vollmond, Stine konnte sich nicht gut auf der kahlen Heide verbergen. Auch dachte sie an ihren alten Vater und seine schreckliche Aufregung. Und ob sie ihn wohl länger allein lassen dürfe. Sie sah noch, wie mein Ohm beim Pfahl stand und laut mit sich sprach, dachte sich aber nichts Schlimmes dabei. Denn das war auch sonst vorgekommen, daß er Selbstgespräche führte, wenn er in Gedanken war und ihm etwas auf dem Herzen lag. So ging sie nach Haus.

Hans Ohm stand noch immer am Pfahl. Ein kalter Wind hatte den Wolkennebel zerrissen. Das weiße Licht des Vollmonds lag auf der Heide.

Es kam ihm so traumhaft, so überirdisch vor, so, als gehöre er nicht mehr der Welt der Lebendigen an, als wandle er im Reiche der



Digitized by Google

Schatten. Schwarz und dunkel hoben sich die kleinen runden Gruppen der Ginstergebüsche von der hellen Heide ab: — es schienen ihm schwarze Grabhügel auf beschneitem Friedhof. Und hinter ihm . . . weit hinter ihm . . . in einer anderen Welt lag alles, was ihm in dem ungastlichen Hause widerfahren war . . . Da steht die Weide, da steht der Pfahl.

„'n Abend, Jasper," — sagte er, — „Guten Abend!"

So natürlich ist noch niemals die Zipfelmütze eines Baumstammes gewesen, noch niemals so natürlich niedergebogen. Man sieht ja ordentlich den Klunker. Und, was ist das? — Die Hände nicht auf dem Rücken verschränkt, in der Hand den Krückstock? — Wunder über Wunder! — Vor den sehenden Augen meines Ohms verwandelte sich der Pfahl in den leibhaftigen Jasper.

Meines Ohms Füße standen wie angewurzelt.

„Jasper Ohm," — rief er.

Jasper wurde wieder zum Pfahl, Mütze und Klunker zu Weidenschößlingen. Hans wollte weitergehen. — Aber er hatte noch nicht den ersten Schritt gemacht, da war der Pfahl wieder Jasper. Und Jasper bewegte den Handstock, er fing an zu gehen. Er war ein wirklicher Mensch.

„Jasper Ohm," — wiederholte Hans.

Eine Stimme antwortete, aber Hans verstand nicht, was sie sagte. Ein Windstoß verwehte.

„Jasper Ohm!" — rief Hans.

Wieder antwortete die Stimme. Sie war hoch, fein, ohne Klang, wie man es wohl bei alten Leuten hört. Hans erkannte sie. Es war Jaspers Stimme.

„Wer ruft mich?" — Nun war es ganz deutlich.

„Ich bin's," — sagte Hans.

„Wer ist Ich?"

„Jasper Ohm, kennst du mich gar nicht mehr? Freilich bin ich alt geworden, bin reichlich so alt, wie du einstmals warst."

„Aha," — kam es, immer scharf und hoch, immer fein und immer klanglos, zurück — „Ah, du bist es, Schneider. Weißt du was, das ist aber nett! — — Ich sah dich vor ein paar Stunden und winkte. Aber du kümmertest dich nicht um deinen alten Freund. — Ja, du bist alt geworden, Hans."

„Der Welt Lauf," — erwiderte Hans. — „Aber was ist mit dir, Ohm? Jahrelang hast du hier als Pfahl gestanden, und nun fängst du gar an und gehst über die Heide?"

„Ja, mein Lieber! Bei Vollmond der Wendelinnacht tu ich's immer. Da vertrete ich mir die Beine."

„Ja, aber Ohm?"

„Was, lieber Hans?"

„Sag mal, bist du denn nicht tot?"

„Tot? du, — wieso tot?"

„Nun, ich meine, du hast es doch durchgemacht. Das Atmen hört auf, und das Denken, und alles wird still. Der Körper ist nur noch ein Klotz — etwas, das weggeschafft werden muß und auf dem Kirchhof begraben wird. Dann ist man tot, und ich meine, du müßtest es kennen."

„Ja so, das meinst du! Ja, das kenne ich allerdings. Aber das hat



Digitized by Google

nichts zu bedeuten." Einen Augenblick sann er nach: „Ich will dir mal was sagen, Hans."

„Sag's!"

„Nein, ich will's lieber nicht sagen, du verstündest mich doch nicht. Glaubst du," fuhr er fort, „daß du mich verstündest?"

„Das ist wohl nicht sicher," entgegnete Hans.

„Ihr habt nur Einfälle. Und mehr schlechte als gute."

„Es wird wohl so sein," wiederholte mein Ohm.

„Ich muß mich immer . . . Unsinn war's natürlich, aber als Geschichte war sie gut . . . Ich meine die Geschichte, die uns beiden so gefiel, daran muß ich noch immer denken. Wie war's doch? Es gibt nichts Totes und nichts Lebendiges, kein Wachen und kein Träumen, keine guten Menschen und keine bösen Menschen — alles und alle sind nur Figuren in dem Traum des Alleinseienden, unseres großen Herrgotts."

Hans Ohm lachte. — „Ja, — das war die Geschichte von Michel Brandt in Schirnhude am Schirnhudersee."

„Das stimmt," sagte Jasper. „Ich machte dich wegen dieser Geschichte zu meinem Minister."

Die beiden Greise wackelten Arm in Arm über die Heide. — „Das war eine Geschichte," — lobte Jasper. — „Das war eine."

„Die Geschichte war gut," bestätigte Hans. — „Und doch gibt es Leute, die sie nicht hören mögen."

„Nicht hören mögen? Nicht die Geschichte von Michel?" — Jasper erstaunte.

„Wie ich dir sage, Ohm," versicherte Hans. „Komm just von Friech Jessen. Der Mann kann es nicht mehr aushalten. Er hat mich beleidigt — ja, sozusagen, hinausgeworfen — und nur wegen der Michelgeschichte."

„Den laß laufen, Hans. Der versteht nichts von Geschichten."

„Aber, bester Ohm, das ist leicht gesagt. Er ist aber der einzige, der mich anhört und noch ein bißchen Auffassung hat."

„Armer Kerl," sagte Jasper. „Das ist schlimm. Der Einzige?" fragte er wieder. „Und der will deine Geschichten nun auch nicht mehr hören?"

„So sagt er."

„Sehr schlimm," bemerkte Jasper noch einmal. Er sah meinen Hans Ohm mit seinen graugrünen, blutunterlaufenen Augen lange an. — „Ja, Schneider, dann weiß ich nur einen Rat."

„Welchen, Jasper Ohm?"

„Dann müßtest du schon . . ."

„Was müßte ich?"

„Dann müßtest du schon . . . zu mir kommen."

„Ja, aber das geht doch nicht."

„Weshalb geht es nicht?"

„Es geht nicht," wiederholte Hans Ohm.

„Hast du noch was zu tun?"

„Ja, aber Ohm!"

„Was ist zu abern?" Jasper war ganz erwartungsvoll.

„Ja, Jasper, du bist doch tot!"

„Tot?"

Erst lächelte Jaspers Gesicht, dann erstarrte es. Jasper wurde wieder ein Pfahl. Und sie standen noch immer auf dem alten Fleck, wo der



Digitized by Google

hölzerne Jasper immer gestanden hatte. Der Mond verkroch sich hinter Wolken, der Himmel verfinsterte sich, ein schwarzes Wetter war heraufgezogen, nun warf es meinem Ohm schweren Regen ins Gesicht. Es durchzog ihn ein eigentümliches, schüttelndes Gefühl — das war Grausen; seine Zähne schlugen zusammen — das war Fieber; das Licht seiner Augen erlosch, — Brausen eines Ozeans vor den Ohren — das war Ohnmacht. Hans Ohm lag der Länge nach auf der Heide.

Damals, als diese Geschichte passierte, schlief unser Bauer im altsächsischen, der Wand als Schrank eingetäfelten Wandbett. Die freistehende „Setzbettstelle" kam nur in schweren Krankheitsfällen in Gebrauch, war daher ein unheimlicher Apparat. Die allgemeine Ansicht war die: wer in die Setzbettstelle kam, war „geliefert"; aus ihr kam selten jemand lebendig heraus. Als mein Ohm aus seiner Ohnmacht erwachte und fühlte, daß er im Bett lag, fing er an, nach den Wänden, nach den Schiebtüren seines Bettes zu tasten. Er griff in die Luft. Dann fuhren seine Hände an den Seiten seines Lagers herab, es waren glatte Bretter. Eine böse Ahnung stieg in ihm auf, er öffnete die Augen: — er war in der rotgestrichenen Setzbettstelle, die noch von Jasper herrührte und immer auf dem Heuboden gestanden hatte.

Es ging also zum Sterben. Er hätte es auch ohnehin gewußt. Denn so hatte ihm noch niemals der Kopf gebrannt, so elend hatte er sich noch niemals gefühlt. Aber er war schon wieder im Traum. — Er lag auf der Heide, die Beine lang gestreckt. Und sie reichten bis zum Niedergang des Himmels. Zu seinen Häupten saßen zwei Engel, die sahen aus wie Klaus und Anna und waren es auch wohl. Neben ihnen war eine Art Bahre, die man sonst zum Heutragen benutzte. Er ahnte auch, daß er auf diesem Ding von Klaus und Anna hereingetragen worden war.

„Ohm!" — rief es.

Hans Ohm erwachte. Anna stand an seinem Bett; sie wollte ihm Medizin geben und gab ihm Medizin, die der Doktor verschrieben habe und die ihm gut tun werde. Hans wollte nicht zugeben, daß er krank sei; er betrachtete sich bereits als etwas außer ihm Seiendes. Daß der Mann in der Setzbettstelle sehr krank sei, das sah er ein, aber der ging ihn kaum noch was an. Ihm war, wie es der Libellenlarve sein mag, wenn sie aus dem Sumpf am Wasserrohr hinaufkriecht, das Platzen der alten schadhaften Hülle und die Auferstehung zu erwarten.

Er trieb sich im Traum auf der Heide umher und machte mit Jasper zusammen Flugversuche. Er hatte Flügel, nicht so große und schöne wie sein Freund, nur kleine — Flügelansätze. Aber mit diesem Notbehelf mußte es wohl ganz gut gehen, denn er sah sich plötzlich mit Jasper im Sonnennebel weißer, phantastischer Wolken umhersteigen. Staunend sah er zur Heide hinab.

„Was siehst du?" fragte Jasper.

„Ich sehe durch Wolken und Luft und Dach in ein Krankenzimmer. Der Kranke ist schwach und wird den Tag nicht überleben."

„Was macht man mit ihm?"

„Ein Mann mit großen Händen hält ihn aufrecht, und eine Frau gibt ihm Medizin."



Digitized by Google

„Und wer ist das?"

„Das bin ich."

„Holla!" — schrie Jasper.

Hans Ohm sah auf, konnte aber nichts wahrnehmen, als Wallen und Ziehen im Wolkennebel.

„Holla" — wiederholte sein Freund, „aufgepaßt! Unsere Wolke teilt sich."

So war es. Sie riß mitten entzwei. Die eine Hälfte blieb eine geballte Masse mit wunderbar klaren Hörnern, die andere nahm die Gestalt eines Hechtes an. Jasper und Hans waren auf dem Hecht geblieben, aber die Formenkühnheit der Hörner lockte sie.

„Wir fliegen hinüber" — rief Jasper.

Schon schwebte er — zwei Flügelschläge, Landung im weichen, wirbelnden Lichtnebel — dann saß er drüben und lachte. —

„Wag's nur," ermunterte er. „Und drück' die Finger an die Ohren," fügte er hinzu. — „Im Fliegen darfst du nicht hören, wenn man dich unten ruft. Es würde dich hinabziehen."

Es war zu spät. Hans hörte nichts mehr, . . . er flog schon.

„Hans Ohm," rief es von unten herauf. Da zog es ihn hinab. Er flog und flatterte und . . . fiel . . . und . . . fiel. Er fiel — fiel himmelhoch aus blauem Aether zur Erde hinab. Ein sonniges, kleines Wölkchen, das wie ein Lämmlein aussah und unschuldig und nichts ahnend am Himmel schwamm und nichts weiter wollte, als ein bißchen Sonnenschein, und wenn es viel Glück hatte, ein wenig Abendrot genießen, wurde im Wirbel geradezu zerquetscht und ist nicht wieder zu sich gekommen. Noch immer fiel Hans Ohm . . . fiel und fiel. Er brach durch Dach und First seines Hauses und fuhr fallend in sein eigens Bett. Ein Ruck, und er — erwachte.

Anna hatte ihn gerufen. Ein Mann sei da, meldete sie, ein trauriger Mann, der ihn sprechen müsse. Er habe Hans Ohm großes Unrecht zugefügt, er sei Schuld an seiner Krankheit, der Mann werde keine Ruhe mehr haben, wenn Hans ihm nicht die Hand drücke, ihm vergebe.

Der Kranke richtete sich steil auf. „Es ist . . .?"

„Jawohl, es ist Friech. Tu' es, Hans Ohm," bat Anna. „Gottes Wege sind wunderbar." — Sie weinte.

„Friech . . . der? Lieb' Tochter, mach' mir's nicht zu schwer . . . Ich möchte . . . aber ich weiß nicht, ob ich's kann . . . ob ich's darf . . ."

„Dürfen, Hans Ohm? Und wie sagt unser Erlöser? Siebenzigmal siebenmal, sagte er."

„Das sagt er," lispelte der Kranke. Er lag im Halbschlummer.

Friech wartete in der Wohnstube.

„Geduld," berichtete Anna. „Einen Augenblick. Er schläft und spricht im Schlaf. Es wird werden — Geduld!" —

In dem Augenblick rollte ein Wagen durch die Hofpforte. Es war der Doktor.

„Gottlob! Da kommt Hilfe," frohlockte die Hausfrau.

Hans wollte schlafen und nahm zu seinem Verdrusse wahr, daß er wachte. Er hörte ganz deutlich die alte, die von Jasper Thun ererbte Hausuhr. Ticktack, sagte die Uhr. Ticktack, machte Hans ihr in Gedanken nach. Mit dem Uhrenticktack war ihm aber nicht viel geholfen, er sehnte sich nach seinen Träumen und nach seinem Freund. Der erschien nun freilich nicht;



Digitized by Google

wohl aber hörte der fiebernde Hans aus dem lauten Gang der Uhr einen Ausweg aus seinem letzten Seelenkampf. Und als sie schließlich eintraten, der geknickte Friech und Stine und Anna und Klaus und der Doktor, da war er mit sich im Reinen.

„Guten Tag, Friech," sagte Hans. Er versuchte die todesblasse Hand zu geb. . — „Komm her," fuhr er fort, „wir wollen in Frieden scheiden."

„Hans, mein Freund," schluchzte und weinte der Angeredete. Er war hin und erging sich in Jammern. Die Backen des Kranken streichelte er und küßte seine Hand.

„Friech," sagte Hans, „du guter, hitziger Kerl, laß sein! — Wir wollen Frieden machen, — ja Frieden, aber" — da verzog er die Lippen zu einem Schalkslächeln — „eine Bedingung ist dabei."

„Wir nehmen jede Bedingung an," sagte der Doktor.

Der große, sommersprossige Friech Jessen heulte wie ein Kind.

„Ja, mein Hans, ich tu' alles . . . Ich bin . . . ich . . . bin . . . ein . . ."

Das weitere verging in Weinkrämpfen; erst durch die Verdolmetschung von Stine erfuhren die Anwesenden, daß Friech sich für einen großen Sünder erkläre.

„Und die Bedingung?" — fragte der Doktor.

„Er hat meine Geschichte nicht mehr hören wollen, zur Strafe soll er sie jetzt hören."

„Das finde ich recht und billig," entschied der Doktor.

„O ja," weinte Friech, „die schöne Geschichte von Michel, und wo so fette Heringe darin vorkommen."

Er wußte nicht mehr, was er sagte.

„Fett oder nicht," entschied der Doktor. „Die Geschichte sollen Sie hören."

In der kleinen Versammlung war es totenstill. Der Doktor saß auf einem hohen Koffer und hatte den Vorsitz. Die Uhr tickte, sie tat es so feierlich, als sei sie vom Todesengel beauftragt, Ruhe zu heischen, und schwinge den Taktstock des Schweigens. Dann und wann fielen schwere Tropfen in den hinter dem Bett stehenden Eimer, wenn Stine die kalten Umschläge auflegte. Das erinnerte an Todesschweiß und Lebenswasser. Zum letztenmal erzählte mein Ohm eine Geschichte. Er ging dahin, wie er gelebt hatte. Ganz leise schüttelte er die Schellenglöckchen seines Humors. Der Friedensgott stand zu Häupten und breitete Palmenzweige über die rote Setzbettstelle aus. Wenn Hans Schneider an lustige Stellen kam, wischte er ihm den kalten Schweiß von der Stirn. — Dann lächelten die fröhlichen, bleichen Lippen meines armen, alten Ohms.

„Ihr lacht ja nicht," unterbrach sich der Kranke und ließ seine sterbensmüden Augen im Kreise wandern. „Erzähl' ich so schlecht?"

Er war um sein Künstlertum besorgt.

Dem Doktor auf seinem Koffer wurde ganz eigen zumut, er rückte sich seine Weichheit vor.

„Wir lachen nur nicht laut, Hans Ohm. Aber in uns hinein, da lachen wir. Innerlich habe ich mich noch niemals so gefreut, wie in diesem Augenblick. Und ich lache noch mehr über den Erzähler, als über die köstliche Geschichte."

„Schön, ganz gut . . . Aber Friech . . . Friech, der soll lachen, daß



Digitized by Google

ich's höre, wie er in der ersten Zeit gelacht hat, wenn ich von Michel erzählte . . . Der muß lachen . . ., es gehört zu unserem Abkommen."

„Ich lach'! ich lach'! . . . o wie lach' ich!"

Lachend und weinend hing Friech an seinem Halse.

In der zweiten Hälfte wollte es nicht mehr vom Fleck, und als Ohm zu dem großen Gottestraum kam, verklang seine Stimme ganz. Man hörte nur noch kurze Atemzüge.

„Still! St!" — gebot der Doktor und verließ seinen Sitz. — „Hans Ohm schläft; aber sein Wille soll uns heilig sein: Friech soll die Geschichte zu Ende hören. Ich übernehme die Fortsetzung."

Sie waren nicht mehr allein, es war jemand unbemerkt durch die nur angelehnte Tür gekommen und hatte sich in der Dämmerecke des Sterbezimmers still niedergesetzt. Und dieser jemand war ich.

Ja, ich war dabei, aber ich hatte ein Gesicht.

Ueber der Heidelandschaft flogen zwei Engel im Strahlenkleid himmelan.

„Sieh hin," sagte der verklärte Jasper und schwang seine verklärte Wollmütze. „Sieh, Hans: der Dunst der Erde liegt unter uns. Und um deine Setzbettstelle hat der Doktor die Heringsgeschichte eben zu Ende gebracht. Klaus rüttelt dich und ruft: Hans Ohm! Und Anna will dir einen Löffel Medizin geben, aber der Doktor prüft dein Totengesicht und winkt Ruhe. »Still, Kinder!« sagt er, »ich glaube, unser Hans Ohm ist nicht mehr hier.« Und in der Tat: wir haben schon einige Meilen."

Hans Ohm schwang ein paar prächtige Flügel. „Ich fliege!"

In aufschauerndem Entzücken jubelte er es.

„Ja," entgegnete Jasper. „Das kann ich bestätigen. Das ist kein hilfloses Flattern mehr. Das macht: du hast jetzt keine Erdenschwere zu tragen, Hans Schneider!"

„Ich fühle es," jauchzte Hans. „Jeder Flügelschlag wird zum Atemzug der Freiheit."

Er mußte es wohl fühlen, mein auferstandener Ohm. Fühlte ich doch selbst auf meinem Brettstuhl so was wie freien Seelenflug. Und war doch nur ein Träumer und saß in dämmernder Stubenecke einer einsamen Heidkathe.

## Rundschau

Allgemeineres

### Umschau

Wir haben zunächst von neuen Versuchen der Grenzregelung zu berichten. Eine solche zwischen „Kunst, Religion und Philosophie" versucht Ferdinand Jakob Schmidt („Preußische Jahrbücher, Bd. 72, 1), indem er von Dresdners Buche über den „Weg der Kunst" ausgeht. Nachdem er festgestellt hat, daß erst mit dem Hervortreten der Kunst, der Religion und der Philosophie sich die konkrete Selbstbestimmung der sich im menschlichen Geiste verwirklichenden Lebenstotalität vollziehe, glaubt er zu erkennen, daß weder die Kunst noch die Religion die höchste Form der Verwirklichung der Idee des Lebens seien. Sondern: „Die höchste Bestimmung des Lebens ist die Freiheit im Geist." Und die Gestaltung des Lebens in der Freiheit des Geistes könne also nur in der Totalitätsform des Denkens ihre wahre



Digitized by Google

Vollendung erreichen, und das sei die Sphäre der Philosophie. Der künstlerische Mensch des älteren Hellenentums, der religiöse des sich verwirklichenden Christentums werde durch einen neuen, durch den philosophischen Menschen abgelöst werden, der jene als überwundene Entwicklungsstufen in sich begreift. Darum werde auch die Kunst und die Religion in dem kommenden Zeitalter, befruchtet von dem Geist des philosophischen Menschen, in neuer herrlicherer Pracht emporblühen. In dem gegenwärtigen Zeitalter der geistigen Unkultur habe sich allein noch in der Kunstbegeisterung der gebildeten Schichten eine Spur vom echten deutschen Idealismus erhalten. Bestrebungen, die darauf gerichtet sind, diesen Zug zu den Tiefen des Lebens zunächst wenigstens in der Form einer immer weiteren Ausdehnung des Verständnisses für die Kunst zu fördern und zu stärken, sollten unterstützt werden. Auf die umfängliche Beweisführung dieser Thesen kann hier nicht eingegangen, sondern nur angefügt werden, daß Schmidt sich in seinen Hoffnungen auf die Zukunftsblüte des Denkens mit Lamprecht berührt, der im ersten Ergänzungsbande seiner deutschen Geschichte aus der Betrachtung der Kunst unsrer Zeit und jüngsten Vergangenheit zu Schlüssen verwandter Art kommt.

Die Beziehungen zwischen „Christentum, Religion und Kunst" besprach Wilhelm Steinhausen, der Maler, kürzlich in einem Vortrage. Die Wesensverwandtschaft aller ernsteren Kunst mit der Religion beruhe auf der Sehnsucht, aus der beide entstehen. Zur Erlösung müsse vom Himmel das Wort herniederkommen. Keine Kunst dürfe es in den Mund nehmen, sie dürfe nur, vom Irdischen ausgehend, auf das Himmlische deuten. „Eine Stimme sollen wir hören, einer Stimme gehorchen; daran erinnern, das allein kann die Kunst . . ." Aber es bestehe immer die Gefahr, daß sie Dekoration, daß sie Genuß werde. Kunst und Christentum — wie schaue man nicht heute nach Verbindungen aus, aber wenn es jemals Zeit wäre, so sei es jetzt Zeit, zu zeigen, welche Ueberwindung, welchen Kampf es kosten müsse, wenn wir Christen sein wollen. Wen schaudere es nicht, wenn schließlich Gott selber zum Künstler gemacht werde? Der Dichter habe es besser gewußt: „Die Kunst, o Mensch, hast du allein." Die christliche Kunst müsse die allerfruchtbarste sein, in ihr müsse die größte innere Leidenschaft wohnen. Aber man tue der Kunst keinen guten Dienst, wenn man sie so zum Dienste des Christlichen zwingen wolle. Ihr Wesen sei Ehrerbietung, und im Reich des Sichtbaren, das ihr besonders zugehöre, könne sie sich natürlicher, unschuldiger und freier geben. „Es gibt nichts Sichtbares, das nicht durch sie geadelt werden kann."

In einem Vortrage über „Kunst und Wissenschaft" (Leipzig, Veit u. Co., 1 Mk.) meint der Chemiker Wilhelm Ostwald, daß unsere Zeit ein gleich nahes Verhältnis zwischen beiden Mächten teils schon besitze, teils erwarten könne, wie es in jener glänzenden Zeit um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts bestanden habe. Sie seien wegen ihrer Bedeutung für die Kultur von vornherein aufeinander angewiesen, seien Kinder derselben Eltern, der Not und der Freude des Lebens. Kunst sei „die Kunst, künstlich willkommene Gefühle hervorzurufen", und der Künstler sei durch wissenschaftliche Kenntnis befähigt, unter sonst gleichen Umständen bessere und eindrucksvollere Kunstwerke hervorzubringen, als ohne diese Hilfe. Ostwald führt hier das Beispiel des Malers an, der ein be-



Digitized by Google

wegtes Wasser darstellen soll. Wisse er, wie die Wellenbewegung zustande kommt, kenne er die Gesetze der Lichtbewegung, so werde er trotz der beständig wechselnden Vorbilder verhältnismäßig müheloser zu seiner Darstellung kommen. Eine Aufgabe der Wissenschaft bestehe im Prophezeien; sie gewähre überall die sicherste Voraussicht. Aber auch der Künstler arbeite für die Zukunft, soll heißen: ehe er sein Werk beginne, habe er bereits eine Vorstellung, was es werden solle, und dieser Erfolg werde ihm desto gewisser sein, je wissenschaftlicher er seine Kunst auffasse und betreibe.

Wir wenden uns nun zu den engeren Fragen der Aesthetik. Ueber ihre „Grundfragen", wie sie sich im Lichte der heutigen wissenschaftlichen Aesthetik spiegeln, berichtet kurz und gut Max Dessoir in der „Neuen Rundschau" (XVI, 8). Einen Bericht dieses Berichtes hier zu geben, geht seiner gedrängten Fülle wegen nicht gut an. Nur gestreift seien seine Unterscheidungen des Aesthetischen und des Künstlerischen. Der Sphäre des ersteren erkennt er einen weiteren Umfang zu als der der Kunst, betont aber gleichzeitig, daß das ästhetische Moment weder Inhalt noch Zweck der Kunst erschöpfe. „Die Bedürfnisse und Kräfte, in denen die Kunst ihr Dasein hat, sind keineswegs mit dem ruhigen Wohlgefallen erschöpft, das nach der Ueberlieferung den ästhetischen Eindruck sowie den ästhetischen Gegenstand kennzeichnet. In Wahrheit haben die Künste im geistigen und gesellschaftlichen Leben eine Funktion, durch die sie mit unserm gesamten Wissen und Wollen verbunden sind." Als Ergebnis der Zergliederungen des künstlerischen Schaffens sei festzustellen, daß die bequeme Lehre von der Inspiration widerlegt sei. Auch die Auffassung, daß der Künstler durch Zusammenstellung etwas zustande bringe, sei überwunden: seine Phantasie habe vielmehr das Ganze früher als die Teile, sie setze einen Organismus in die Welt, aus dem allmählich die Glieder hervortreten. Gelegentlich der Untersuchungen einzelner Künste meint Dessoir: man beginne eben erst, die Forschungen der modernen Sprachpsychologie für die Poetik auszunutzen, und als „Erisapfel" sei die Frage dargeboten: ob des Dichters Worte, um Genuß zu wecken, Anschauung hervorrufen müssen. „In der Tat kommt es für den ästhetischen Wert nicht auf die gelegentlich erzeugten Sinnesbilder an, sondern auf die Sprache selbst und ihre eigentümlichen Gebilde; meist genügt das Wissen um die Bedeutung der Worte, damit der Leser sich an der poetischen Beschreibung erfreue." Im Kunstwart ist erst letzthin gelegentlich der Polemik Webers gegen Berghof die Frage der poetischen Anschaulichkeit ausführlich erörtert worden (XVIII, 20).

„Die Anfänge der Kunst" behandelt Karl Groos klar und fesselnd in einem Vortrage, den die „Hessischen Blätter für Volkskunde" (Bd. III, 2 u. 3) veröffentlichen. Groos findet die Theorie Darwins, nach der die Kunst aus menschlichen Bewerbungsvorgängen abzuleiten sei, durch die Tatsachen nicht unterstützt. Das Erotische habe in der höher entwickelten Kunst eine viel umfassendere Bedeutung als in der uns bekannten primitiven, und Darwins Erklärung sei demnach mindestens als einseitige unbrauchbar. Der Schmuck der Naturvölker sei sowohl „Reizschmuck" wie „Schreckschmuck", und außerdem diene er sozialen Zwecken: zu Stammes- und Rangabzeichen und dergleichen mehr. Der „Sachenschmuck" (an Geräten, Waffen) sei für die Theorie überhaupt nicht leicht verwertbar. Malerei und Plastik seien erst recht nicht aus Bewerbungszwecken zu er-



Digitized by Google

klären, der Tanz aber, und im Anschlusse an ihn Musik und Poesie scheinen auf den ersten Blick Anhalt zu geben. Dennoch belehre ein weiterer Blick auf das reiche Gebiet der primitiven Tänze, daß die allerdings wahrnehmbare Beziehung auf das Sexuelle hier nur ein Motiv neben vielen anderen sei. Erst spät sei dann in der lyrischen Poesie von Liebe die Rede. „Essen, Trinken, Tanzen, Jagd und Kampf sind für den primitiven Dichter wichtigere Stoffe als die sexuelle Emotion." Im positiven weiteren Teile seiner Abhandlung meint Groos, wahrscheinlich sei, daß die primitivste Kunst älter sei als die religiösen Kulthandlungen — aus denen man sie vielfach abgeleitet wissen will — obschon in ihnen natürlich künstlerische Momente mitenthalten seien. Das allgemeinste Motiv entspringe jenem Betätigungsdrange, der das Spiel hervorruft. Das rezeptive Verhalten dabei weise hinüber ins Gebiet des ästhetischen Genießens, beim überwiegend aktiven Verhalten genießen wir unsere eigene Tätigkeit entweder in dem Erleben der Handlung selbst oder in dem Wahrnehmen ihrer Resultate, und dieser aktive Betätigungsdrang sei für die Kunst grundlegend, die sich vom Spiel durch die Rücksicht auf den Beschauer unterscheide, dadurch, daß sie im weitesten Sinne „Schauspiel" sei.

Vom „Denken und Sprechen" handelt Max Burkhards Aufsatz in der Neuen Rundschau (XVI, 7). Der innere Wortdenkprozeß, die innere Sprache — führt er aus — erfolge in sehr verschiedener Weise: der eine denke vorwiegend in Sprachvorstellungen, er höre die Worte innerlich, der andere spreche innerlich, denke in Sprachvorstellungen, der dritte lese im Geist die Worte ab, er denke in Schriftvorstellungen; der vierte schreibe die gedachten Worte gleichsam mit der Hand nieder. Normal sei vielleicht ein Denken, das sich aus allen vier Momenten zusammensetze. Aber es sei mit ihnen nicht erschöpft, denn wir können nicht nur in Worten, sondern und ursprünglicher auch in Bildern, in Tönen, in Gerüchen, im Geschmacke, in der Empfindung denken. Es liege in der Sprache neben ihren großen Vorteilen die Gefahr, daß sie nicht nur für den Zweck der Mitteilung angewendet wird, sondern die ursprünglichen Formen des Denkens auch dort zurück- und wegdränge, wo diese den Bedürfnissen des Lebens viel besser entsprächen. Man sollte angehalten werden, in der Schule schon, in Anschauungen, ohne alle Worte, zu denken. Burkhards Forderungen kommt, so scheint uns, zum Teil bereits der reformierte Zeichenunterricht entgegen, der ja eine systematische Schulung des Gedächtnisses für Wirklichkeitseindrücke und ihre möglichst individuelle anschauliche Wiedergabe anstrebt.

In demselben Hefte untersucht Ernst Jentsch die Bedingungen und Wirkungen der „Traumarbeit". Seine Ausführungen wurzeln in der Erkenntnis, daß alle die Fälle einer „Traumeingebung", also auch einer künstlerischen Konzeption sehr wohl natürlich zu erklären seien. Es seien psychische Arbeitsergebnisse, deren assoziative Einzelelemente bereits vor ihrer Synthese, die ausnahmsweise im Traumzustande vor sich gehe, isoliert vorhanden sein müssen. Ganz ausgeschlossen sei, daß jemandem im Traume etwas Brauchbares einfallen könnte, was ihm nicht ebenso im Wachen zu finden möglich gewesen wäre.

In der jüngsten Zeit, so meint Alexander von Gleichon-Rußwurm im Literarischen Echo (VIII, 2), versuchen gewisse mystische Strömungen in der Literatur eine Art von Allegorie



Digitized by Google

wieder einzuführen. Er untersucht dann, welchen historischen Verlauf die Allegorie von der schwindenden Kraft zu symbolisieren her genommen hat, nennt Dantes „Göttliche Komödie" das herrlichste Beispiel heidnisch ausgeschmückter christlicher Allegorie, und den zweiten Teil des „Faust" eine mystisch-allegorische Dichtung großen Stiles. Wir Heutigen hätten nicht mehr das vertraute Gefühl vergangener Generationen dem Abstrakten gegenüber. „Unsere geistige Disziplin ist auf exakte Wissenschaft gegründet, statt auf scholastische Weisheit."

Die Zusammenhänge von Kunst und Kultur betrachtet unter dem Zeichen ihrer nationalen Bedingtheit Henry Thode in seiner Vorlesung über „Deutsche Weltanschauung und Kunst" (Süddeutsche Monatshefte II, 10). Er findet, daß bis in das schärfste Denken hinein eine Gefühlsauffassung sich wirksam und als berechtigt erwiesen habe, und daß diese nie zu einer solchen Bedeutung hätte gelangen können, wenn nicht zu gleicher Zeit die Phantasie ihre kühnste Tätigkeit entwickelt hätte. Sähe man nun auf die ältere deutsche Kunst — Thode zieht der Kürze halber nur die bildende Kunst zu Beispielen heran — so zeige sie, zugleich als Ausdruck der damaligen Weltanschauung betrachtet, vier Hauptmomente: starken Gefühlsausdruck, Universalismus des Schauens, größte Naturtreue oder genauer Naturliebe, und reichste Erfindungskraft. So habe die germanische Kunst den sicheren Weg zu ihrem großen eigentümlichen Stile gefunden, der aus der Entdeckung der göttlichen Gemeinsamkeit zwischen Menschlichem und Natürlichem hervorgegangen sei. Das künstlerische Bekenntnis des Deutschen laute: „alle Erscheinung ist Wesensoffenbarung, alle Form hat Sinn und Wert nur als Wesensausdruck, und nur in der Verdeutlichung der allumfassenden Einheit von Mensch und Natur findet das Bedürfnis der Seele, ihr inneres Leben äußerlich zu schauen, sein volles Genüge."

Kunstpolitische Mahnungen ähnlicher Art erhebt Karl Storck im zweiten Teile seines Aufsatzes „Deutsche Kunst" (Deutsche Welt VIII, 2). Weltherrschaft im geistigen wie im wirklichen Sinne sei nur zu erreichen mit starker Nationalität. Ein Universalismus, ein „Welttum", wie es dem deutschen Wesen angemessen sei und in schweren Zeiten die deutsche Kultur neu belebt habe, stehe nicht nur nicht im Gegensatze zum Volkstum, sondern könne sich aus diesem herausbilden. In der Internationalität dagegen liege eine Verarmung; sie verdränge das Persönliche und Subjektive zugunsten des Allgemeinen und Objektiven.

Die Frage, ob der Deutsche Idealist oder Realist sei, beantwortete Rudolf Eucken in einem Vortrage dahin, daß er nach einer Skizze der geistigen Entwicklung des letzten Jahrhunderts meinte: unsere Aufgabe sei es, Idealismus und Realismus miteinander zu verschmelzen, die Welt zu gewinnen, ohne sich selbst zu verlieren. „Denn beides haben wir nötig, einen Idealismus, der aus dem Ringen um die Welt männliche Kraft und Wirklichkeitsfarbe erhält, und einen Realismus, der die hohe Freiheit der Ideale in Reserve hat, um uns zu Herren der Welt zu machen und nicht zu ihren Dienern."

## Literatur

### Neue Bücher

Unterm Rad. Von Hermann Hesse (S. Fischer, Berlin). Die eindringliche Erzählung von dem hochbegabten Knaben Hans Giebenrath, der ohne Mutter groß werden mußte, den der Ehrgeiz eines plumpen Vaters und einiger anderer maßgebender Leute in dem kleinen schwä-



Digitized by Google

bischen Ort zwingt, ein Musterschüler zu werden, um das „Landexamen" machen zu dürfen und womöglich einmal in dem Kreise der „Stiftler", aus dem so viele bedeutende Deutsche hervorgingen, Aufnahme zu finden. Nur hält der kleine Hans mit dem feinen, blassen Gesichtlein und der zarten Seele das Wettbüffeln, zu dem er — in bester Absicht natürlich — verdammt wird, eben nicht aus. Er kommt dabei, wie man in Süddeutschland zu sagen pflegt, unter die Räder. Erst stellen sich bei dem übermäßigen Arbeiten Kopfschmerzen ein, dann wird ihm immer mehr weh und dumpf ums Herz, und eines Tages erlischt das Lichtlein, das ganz anderer Pflege und gar liebevoller Wartung bedurft hätte, um ein Licht zu werden. Wie manchem begabten Knaben mag ähnliches grade im Schwabenland schon zugestoßen sein, ohne daß viel Aufhebens davon gemacht wurde. So mußte denn ein Dichter kommen, uns die Passionsgeschichte solcher Knaben zu erzählen. Hesse führt seine Feder mit sicherer Hand ihrem Ziele zu. Nur ist ihm weh dabei ums Herz und uns auch. Er wird nicht laut und heftig gegen derlei Eltern und Schulmeister. Sie meinen es ja fast alle gut, so herzensgut mit dem Knaben Hans Giebenrath. Schade nur, daß sie ihren Erwachsenen-Ehrgeiz als eine Guttat für so ein begabtes, aber schwächliches Kind ansehen! Nur ab und zu fährt des Dichters Wort diesen Menschen und Zuständen wie eine Gerte über den Rücken, daß er noch lange schmerzen wird. Das ist dann wirksamer, als laute, heftige Reden. Es ist auch dichterischer. Auf das Buch wird vielleicht noch zurückzukommen sein. Zunächst sei es hier einmal der Beachtung besonders empfohlen.

Kinderfrühling von Otto Stoeßl (Julius Bard, Berlin). Nur die erste Hälfte des schmalen Bändchens geht uns hier an, denn die zweite bietet eine Anzahl Feuilletons über mancherlei italienische Städte. Etwas gesucht, wie Wiener Feuilletons zu sein pflegen, aber auch nicht ohne den guten Geist, der das Wiener Feuilleton berühmt machte, als es nämlich in der Hauptsache nicht von Wienern, sondern von Schwaben geschrieben wurde. Auch die belletristischen Skizzen des ersten Teils sind zumeist zu „feuilletonistisch", mehr Plauderei als wirkliche Erzählung, auch zu sehr mit Jugenderinnerungen des Verfassers untermischt, die dem Verfasser selbst ja stets wichtig und wertvoll erscheinen, den Leser aber, sind sie nicht sehr stark in der Gestaltung, durchaus nicht immer fesseln. Aber eine ungewöhnlich gute Erzählung enthält der Band: „Aus der Schule". Zart im Ton, warm bis ins Innerste, eine Perle jungwienerischer Erzählungsart. Hier wird ein heikles Thema mit feiner Hand und menschlich ergreifend angefaßt und ausgestaltet.

Vom Mädchen mit dem singenden Herzen. Von Franziska Mann (Herm. Seemann Nachfolger, Berlin und Leipzig). Das Tagebuch eines jungen Mädchens, geschrieben von einer Frau. Franziska Mann kennt das Sehnen und Träumen junger Mädchen. Es steckt viel Lyrik und Ueberschwang in dem Buch. Das Herz dieses Mädchens singt von Frühling und linden Lüften. Sie klammert sich an all das Schöne um sie her, während ihr Sang nach Liebe ins Leere geht. Auch ein paar treue, treffliche Menschen lernt sie kennen, die ihr hilfreich zur Seite stehn, da ihr das Singen vergeht und nur das Sehnen bleibt, bis auch das verstummt wie ihr Mund, nun sie krank wird und langsam hinstirbt. Ein Hauch der alten Romantik weht durch das



Digitized by Google

gefühlvolle Buch, in dem alle festen Konturen leicht in allgemeinen Stimmungen zerfließen. Franziska Mann bedachte nicht genug, daß ein Gefäß um so fester sein muß, je weicher und schwankender sein Inhalt. Wie das Buch jetzt ist, zerrinnt leider vieles zwischen unsern Händen, sowie sie ernstlich zugreifen wollen.

Das Tagebuch der Susanne Oevelgönne. Novelle von Karl Bulke (Karl Reißner, Dresden). Susanne Oevelgönne, ein junges, vornehmes Hamburger Mädchen, wird mit ihrer Mutter auf Reisen geschickt. Was sie auf diesen Reisen in ihr Tagebuch schreibt, gibt den Inhalt unsrer Novelle. Hübsche Naturbetrachtungen, bei denen man nur häufiger empfindet, daß sich Susanne etwas sehr von Karl Bulke die Feder führen läßt. Schilderungen aus dem Hamburger Leben, das Susanne wie Bulke gleich gut kennen, Betrachtungen über Menschen, die zuweilen mehr für eine männliche Intelligenz, oft aber auch für die Susannens sprechen. Kurz, die Fehler, die so eine Novelle in Tagebuchform nur zu leicht mit sich bringt, zumal wenn das Tagebuch von einem Mädchen geschrieben sein soll, aber als Novelle von einem Manne verfaßt ist, fehlen auch hier nicht. Doch fehlen auch nicht die Vorzüge dieser Darstellungsform: gute Lebendigkeit, Unmittelbarkeit und Intimität.

Buch der Abenteuer. Novellen von Hans Müller (Egon Fleischel & Co., Berlin). Hans Müller versucht, die gute, altbewährte Novellenform, wie sie Paul Heyse liebt — ich nenne absichtlich nicht Keller und Meier — mit seinem jungen Wein zu füllen. Das ist entschieden verdienstlich. Aber dieser Wein ist oft noch zu turbulent für eine so ausgesprochen artistische Form. So nehmen sich manche der Novellen denn recht wunderlich aus; das Kleid will nicht zum Körper passen. Etwas viel Sinnlichkeit, etwas viel Groteske, auch ab und zu kräftige Geschmacklosigkeiten, wie sie sonst Oesterreicher leicht vermeiden. Der Autor ist eben wohl noch sehr jung. Daß er trotz seiner Jugend noch nicht fertig vor uns steht wie so viele seiner Landsleute, ist ein gutes Zeichen. Auch finden sich in den Novellen schöne Stellen, die namentlich durch lyrischen Glanz auffallen. Man darf also für diesen Autor auf eine Zukunft hoffen.

Conrad Ferdinand Meyer an Adolf Frey. Unsere Briefzitate in der literarischen Umschau des zweiten Oktoberheftes sind den Veröffentlichungen Freys in den Süddeutschen Monatsheften (II, 8) entnommen. Da dort übersehen worden ist, das mitzuteilen, holen wir das Versäumte hier für solche nach, denen unser Auszug nicht genügen sollte.

Max Groth

„Dichtende Jünglingsregimenter",

so schrieb Spitteler neulich in einem Aufsatz der »Süddeutschen Monatshefte« unter vielem andern, „verjüngen nicht eine Literatur. Was die Literatur verjüngt, ist die Ankunft eines überwältigenden Meisterwerkes und dahinter die Erscheinung eines großen Gesichtes. Dann, nur dann kommt plötzlich Sonnenschein und Frühling über eine Literatur. Wo aber hat der Meister in seinem Werke den Frühling her? Von einer ewig frischen Quelle; die liegt aber tief versteckt im Boden, und um sie zu finden, braucht es jemand. Freilich es muß einen Berührungspunkt zwischen der körperlichen und der seelischen Jugend geben, sonst wäre ja die Verwechslung beider nicht unmöglich. Suchen wir ihn: Ein gesunder Durchschnittsjüngling trägt neben anderen Eigenschaften einige Tugenden mit sich herum, welche der Mehrzahl der Er-



Digitized by Google

wachsenen abhanden gekommen sind: Mut, Glaube, Fähigkeit zu rückhaltloser Begeisterung und rücksichtsloser Verwerfung. Ideale schauen, einem hohen Lebensziel selbstlos nachstreben, das gehört zur Natur der männlichen Jugend. Wer mit zwanzig Jahren das nicht vermag, ist ein geistiger Krüppel. Indem aber die Jugend Ideale schaut und sich die höchsten Aufgaben stellt, ist sie keineswegs unbescheiden. Unbescheidenheit ist im Gegenteil, in der Literatur auftreten zu wollen, ohne sich die höchsten Aufgaben zu stellen. Freilich ist mit alledem noch kein unmittelbarer Gewinn erworben; denn nicht der Blick aufs Ziel tut es, sondern die Erreichung des Ziels. Immerhin, eine normale Jugend tritt auf den rechten Pfad, den Pfad zur Höhe; und wenn alle Welt in den Niederungen watet, so bedeutet schon allein die Betretung des Höhenweges eine nationale Erquickung. In der Tat wartet auf die Jünglinge der Gegenwart eine ebenso schöne wie leichte Nebenaufgabe, die Aufgabe, das Ideal, das eine Kadaverjugend der Nation hinweggehöhnt hat, wieder herzustellen. Tut die heranwachsende Generation das, dann verdient sie den Namen einer Jugend im literarischen Sinn. Tut sie jedoch das Gegenteil, begnügt sie sich gleich ihren Vorgängern damit, mit ihrer Pubertät Parade zu gigerln, so prophezeie ich ihr getrost den Kehrichtkorb, sobald einmal eine echte Jugend ins Feld rückt."

Theater

## Berliner Theater

Ein Zufall fügt es, daß ich in diesem Bericht, soweit es sich um dramatische Neuheiten handelt, ausschließlich von Stücken leichter und heiterer Gattung zu reden habe. Zwei französischen „Lustspielen" steht eine deutsche Komödie gegenüber, und so wenig dieses Stück seine literarisch anspruchsvolle Bezeichnung auch erfüllt, das zufällige Zusammentreffen dieser losen Kinder Thaliens bringt uns einmal wieder recht augenfällig einen grundlegenden Unterschied zwischen deutscher und französischer Lustspielmache zum Bewußtsein, der unserer heimischen Produktion gar kein so übles Zeugnis ausstellt. Freilich, wenn wir allein auf die äußere Technik, auch noch wenn wir auf den Dialog und die eingestreuten Späße und Witze blicken, so sind uns die Franzosen noch immer um ein beträchtliches überlegen; was wir da in den langen Schuljahren allenfalls von ihnen gelernt haben, will sich schlechterdings nicht mit unsern eingeborenen Neigungen und Fähigkeiten verquicken und fällt in deren Nachbarschaft nur um so frembartiger und unangenehmer auf. Sehen wir uns aber den Gedankengehalt, die Charaktere, die Stimmung und die Ziele solcher Stücke näher an, so merken wir doch, daß der deutsche Lustspieldichter, auch wenn er eine ganze Weile in wohliger Schwankbequemlichkeit schwamm und sich scheinbar ganz an die billige Situations- und Requisitenkomik der Franzosen verlor, immer noch einen literarischen Stachel im Fleische behält, der ihn auf diesen wohlfeilen Lorbeeren nicht lange ruhen läßt. Entweder er sucht dem luftigen Gebilde noch zuguterletzt einen satirischen Anstrich zu geben, der die Zeit oder die Gesellschaft verspottet, oder er entdeckt plötzlich in einer seiner Gestalten komische Humore, die durch das Theaterkostüm hindurch in Gemüt und Charakter dringen.

So ging es selbst Lothar Schmidt, der sich doch diesmal in seiner vom „Lustspielhaus" aufgeführten „Heiligen Sache" sicher und gewiß vorgenommen hatte, einmal alle Minen springen zu lassen.



Digitized by Google

Zwei Akte lang schäkert und tändelt er denn auch nach französischer Manier mit seinen Puppen herum, reißt Witze, so viel er irgend kann, spannt allerlei Aktualitäten von heut und gestern vor seinen Wagen, stülpt eine Karikatur über die andre und bringt auf dem Höhepunkte des Stückes, wenn auch mit Ach und Krach, einen Schwank-Wirrwarr hervor, der denen Bissons und Feydeaus kaum noch nachgibt. Aber im letzten Akt, als schon die Ausgangstür in den Angeln knirscht, kommt richtig doch noch der „Moralische" über ihn, und siehe da! er bringt es noch fertig, aus einer stark hochstaplerisch veranlagten Gräfin, die bis dahin nur ein bequemer Hebel für seine Spitzen auf unsere heuchlerische und selbstsüchtige Wohltätigkeit war, so etwas wie einen komischen, ja fast einen humoristischen Charakter von Stil zu machen. Zum mindesten ist eine Szene in dem Schlußakt, aus der eine echte Ironie spottet: wenn diese große Diebin, die von der allerhöchsten Gnade beschienen wird, christliche Vergebung auf eine kleine Diebin herabträufeln läßt, die noch dazu ihren im Vergleich zu dem „Gewinn" der andern winzig kleinen Raub längst an diese hat abtreten müssen. Etwas vom Spitzbubenhumor des Hauptmannschen „Biberpelzes" wird so noch im letzten Augenblick in unserer unheiligen Elisabeth wirksam, und das Gewissen des deutschen Lustspieldichters darf befriedigt aufatmen: einen Fetzen „Komödie" hat er glücklich noch erhascht, ehe die Uhr zehn schlug.

Wie ganz anders die lieben Franzosen Chancel und Xanrof, Grésac und Veber! Die prunken mit fast historisch-heroisch klingenden Titeln wie „Der Prinzgemahl" und „Der letzte Troubadour", und je weiter die Theateruhr vorrückt, desto lustiger, sorgloser und unbekümmerter um Charakteristik, Psychologie, tieferen Sinn, Zusammenhang und komischen Gehalt plätschern sie in den Fluten des alten galanten Schwankunsinns. Wenn die Besucher des „Residenz"- und des „Trianontheaters" ihren Verstand und Geschmack in der Garderobe abgeben, warum, denken sie, sollen wir uns unsers literarischen Ernstes und Ehrgeizes nicht im Titel entledigen? Daß es sich auch beim ehelichen Zank der Königin von Cocornien und ihres Prinzgemahls, daß es sich auch bei der Bekehrung des jungen Weiberverächters, des Marquis von Beaurincourt oder so ähnlich, zu der Troubadour-Frauenanschauung seines ganz anders gearteten Vaters um den einen mephistophelischen Punkt dreht, aus dem nach der unerschütterlichen Ansicht des französischen Schwankes alles zu kurieren — das glaubt und weiß von vorneherein ja doch jeder! Wir wollen froh sein, daß wenigstens, wie es den Anschein gewinnt, der nackte, dreiste Ehebruch sich allmählich selbst im Pariser Schwank auf sein Altenteil zurückzieht! **Friedrich Düsel**

### Münchener Theater

„Die Andere" von Hermann Bahr, nicht zu verwechseln mit „dem Anderen" von Paul Lindau blutsverwandten Gehalts, wurde am Schauspielhause gegeben. Die Geigenvirtuosin Lida Lind flüchtet ihre Sehnsucht nach einem höheren Leben aus dem masochistischen Verhältnis mit einem rohen und platten Konzertagenten Amschl an die Brust des berühmten Professors Heinrich Heß. Kaum aber erscheint Amschl wieder, so fällt auch sie von neuem wehrlos seiner brutalen Unsauberkeit anheim, bis sie endlich unter Zuhältern und Dirnen in einer Dachkammer stirbt, immer noch nach ihrem Amschl verlangend. Es handelt sich also um eine Darstellung der altbekannten „Zweiseelentheorie": die eine Seele



Digitized by Google

in Lida Lind erliegt „der andern"; wie im Professor der Drang nach Lebensarbeit dem Trieb, der ihn der unwürdigen Geliebten nachhetzt; wie im Proletarier des letzten Aufzugs die Sehnsucht nach Liebe dem wüsten Haß. Neuartig dabei ist nur, daß der Held Bahrs, der Professor, dieses Erliegen als ein „Sichfinden" begrüßt, und daß er dem Agenten, der durch seine schmutzige Sinnlichkeit und Roheit die Geigerin gefesselt hat, den Trost mit auf den Weg gibt, er habe ihr immerhin ihr höchstes Glück gegeben. Sollten die gewaltigen Problem-Zentnerkugeln, mit denen uns der „Bohémien" Bahr so Erstaunliches vorjongliert, am Ende hohl sein? Der große Aufwand, mit dem der Meister ihr Gewicht betont, scheint nach meinen Brettl-Erfahrungen dem nicht zu widersprechen. So wird der Professor, dem sein Liebesrausch alle Schaffensziele entwertet, als ein gar mächtiger Mensch hingestellt, der als ein Eroberer von Frauen- und Männerherzen durch die Welt zieht; zwei solcher Leute könnte die Erde nicht tragen, meint seine frühere, als einsichtige Person behandelte Geliebte; und der Ministerposten, den er großzügig verschmäht, weil ihm sein Dirnlein zu sehr im Kopfe liegt, wird ihm als eine Völkerschicksale schaffende Stelle angetragen. Als wäre die Wurst noch immer nicht genug gepfeffert, tut Bahr gegen Schluß des Stückes auch noch ein Stück sozialer Frage dazu, ja die neuesten Ereignisse in Rußland werden als gegenwärtig Hochaktuellstes geschwind noch in sie hinein-„verarbeitet". Trotzdem: es gibt Leute, die den alten Prestidigitateur und Jongleur nicht nur in seinem Wollen sondern auch in seinen Taten ernst nehmen: der Beifall neben dem Zischen bewies es.

**Leopold Weber**

**Die Jugend-Erinnerungen von Therese Devrient,** der Gattin Eduards, des Regisseurs, Sängers und Schauspielers und ersten Geschichtsschreibers der deutschen Schauspielkunst, sind jetzt — 23 Jahre nach dem Tode — von ihrem Enkel Hans Devrient bei Karl Krabbe in Stuttgart herausgegeben worden. Es ist ein reiches, sonniges Buch, das die guten und bösen Tage einer Künstlerfamilie in der Einheit anschaulicher Schilderung verklärt. Gewiß, eine glückliche Frau spricht zu uns, glücklich aber weniger durch Sorgenlosigkeit denn durch ihr anspruchsloses keusches Wesen, das alles Leid hinnahm nicht als Fluch, sondern als Notwendigkeit. Ihr schönes Heldentum offenbart sich nur dem, der mehr als die Worte der Erzählerin zu hören weiß. Sie drängt weder sich noch ihren Gatten vor, zerlegt nicht nachträglich ihre kindlichen und jungfräulichen Gefühle, und wir erquicken sie mehr am köstlichen Wie als am einfachen Was. Wer die widerwärtig-eitlen Schreibereien alt gewordener Schauspieler, die den Applaus noch immer nicht entbehren können, mit der inneren Sauberkeit dieser Erinnerungen vergleicht, vergibt beinahe den hundert Gecken um dieser Einen willen. Nennt sie zwischendurch berühmte Namen, so führt sie uns auch die Gestalten in einem kleinen klaren Bilde vor Augen. Theodor Körner war gefallen, seine liebliche Schwester ihm aus Gram in den Tod gefolgt; da heißt es von den vereinsamten Eltern, die in der Nähe Theresens wohnten: „So oft sie an unserm Hause vorübergingen, riefen wir einander zu: »Körners kommen!« und traten geräuschlos an das offene Fenster. Es war ein stattliches Paar, beide etwas stark und ziemlich von einer Größe. Sie gingen langsam, ernst und schweigend die Straße



Digitized by Google

hinauf, und keiner, der sie erkannte, ging gleichgültig an ihnen vorüber. Man erzählte sogar, daß Leute, die ihnen ganz fremd waren, sie ehrfurchtsvoll begrüßten. Mir war es ein beruhigendes Gefühl, die Frau so dicht an ihren Mann gelehnt und von diesem sorglich geführt zu sehen." Wenn die große, schon ältelnde Sophie Schröder vorgestellt wird, die ihr Gesicht für eine Tafelgesellschaft bemalt und ihre kleine breite Gestalt in brennend roten Flor gehüllt „oder leider nicht gehüllt" hat, wünscht Therese, die Freundliche, nichts sehnlicher, als ihr ein anderes Kleid anziehen und die geschminkten Wangen waschen zu dürfen. Aber sie versäumt auch nicht, mit ein paar Strichen zwei Szenen aufzuzeichnen, in denen die erste Heroine der deutschen Bühne ihre überzeugende Künstlerschaft dartat. Mit köstlichem Humor schildert sie die Affenliebe des preziösen Herrn von Varnhagen zu seiner geschwätzigen Rahel. Er hatte die Gewohnheit, auch in fremdem Hause, hinter ihrem Stuhle zu stehen und jede ihrer Reden sofort in ein Notizbuch zu schreiben. Felix Mendelssohns Schwester Rebekka sagte dabei einmal zur kleinen Therese: „Wenn wir so viel sprächen und uns so wenig scheuten alles auszusprechen, würde auch manch gescheites Wort zu berichten sein." Ist Rahel je richtiger beurteilt worden? Ludwig Devrient, Eduards Onkel und der Genialste aus der Familie, tritt uns mehrfach nahe, Wilhelmine Schröder, die Schwägerin Theresens, spielt uns einige Momente der Agathe und Fidelios vor; die Mendelssohns, Zelter und Marschner werden uns Freunde, wie sie es den Devrients waren. Im Hause Salomon Heines sitzt bei Tisch ein Herr, der die junge hübsche Frau mit zugekniffenen, zwinkernden Augen mißt und dann geringschätzig und gleichgültig wegsieht. „Der Ausdruck seines Gesichts machte mir die Empfindung," schreibt sie, „als ob ich zu anständig aussähe, um von ihm berücksichtigt zu werden." Der Herr war Heinrich Heine. — Eduard muß ein ungewöhnlich guter Vorleser gewesen sein. Wir erfahren auch, daß er dabei die Frauen nicht im Fisteltone reden ließ wie Tieck und Holtei. Nach einer Wiedergabe des Goethischen „Faust" trat der damalige Kronprinz von Preußen (als König Friedrich Wilhelm IV.) „mit von Weinen geröteten Augen" zu dem Künstler: „Es ist doch ein kolossales Werk, ich sage Ihnen, Devrient, ich bin ganz futsch." Charakterisiert das nicht beide?

Aber derlei kulturhistorische Ausbeute, zu der ich noch rechne, daß Eduard Devrient die ersten „geschlossenen" Dekorationen nach Deutschland brachte, solche bezeichnende Anekdoten sind nur die Dessertgeschenke dieses Buches. Sein tieferer Wert liegt im Herzen der ungewöhnlichen Frau und in dem Zusammenklang zweier Seelen, die wahrlich von Natur nicht auf einen Ton gestimmt waren. Wer noch so altmodisch ist, in der Häuslichkeit ein Glück zu empfinden, wird hier oft Gelegenheit zu warmer Freude finden und seinen Kindern nichts Besseres wünschen als eine Jugend, einen Brautstand und eine Ehe, wie Therese Devrient sie durchlebt hat. **Ferdinand Gregori**

## Allerlei Bunte Bühne

Eigentlich wollte ich schreiben: Buntes von der Bühne oder über die Bühne. Es sind nämlich drei verschiedene Punkte, die ich im Anschlusse an den Aufsatz zur Sprache bringen möchte, den Ottomar Enking vor bald einem Jahre (Kw. XVIII, 7) an dieser Stelle veröffentlicht hat.

1. Die Empfehlung des Seidelschen Hirten- und Königespieles kann ich aus eigener Erfahrung nur unterschreiben. Wir haben es in meiner



Digitized by Google

Heilanstalt, die zum großen Teile von Leuten aus dem Volke besetzt ist, mit und vor diesen und vor mehreren Hundert Einwohnern der umliegenden Dörfer aufgeführt, und es hat auch hier, fern von seiner eigentlichen Heimat, rechte Weihnachtsstimmung erzeugt. Es ist mit den einfachsten Kräften, mit denen man sich allerdings einige Wochen vorher beschäftigen muß, auf kleiner Bühne und mit selbst angefertigten Kostümen gut aufzuführen. Jeder Dorfschullehrer würde schauspielerische und finanzielle Mittel zu so etwas finden, wenn er Lust dazu hätte. Wie aber z. B. die studentische Gruppe des Dürerbundes in Gießen die Lesevereinigung zu Wetzlar durch einen Uhlandabend unterstützte, so wäre die Förderung solcher Aufführungen auf den Dörfern für ihn gewiß eine dankenswerte Aufgabe. Ich möchte aber noch ein zweites Weihnachtsspiel nennen, das wert ist, dem Seidelschen zur Seite gestellt zu werden: „Die heilige Nacht" von Dr. Lehmann, dem „Luther-Lehmann", jetzt Pfarrer zu Freiberg in Sachsen. Wir haben das vor drei Jahren und jetzt wieder als Weihnachtsstück mit gleichen Kräften und vor demselben Hörerkreise aufgeführt und gefunden, daß es in seiner Anordnung (vor der Bühne sprechen Knecht Ruprecht und ein sehr skeptischer Zuschauer, auf der Bühne spielt sich in fünf Bildern die Weihnachtsgeschichte ab, ohne daß Maria und das Christkind auftreten) wie auch in seiner kräftigen Sprache sich als Volksstück vortrefflich eignet. Die lebenden Bilder mit verbindendem Texte von Baars gehören vielleicht weniger hierher, haben aber auch, allerdings durch recht gelungene malerische Darstellung, trotz bescheidener Mittel, schön gewirkt.

Hier also wäre Stoff genug, nun aber kommen Klagen über Mangel.

2. Am gleichen Orte haben wir — wie auch im Kunstwart für unsere kleine Leistung ehrenvoll berichtet wurde — eine Zusammenstellung aus Batkas „Bunter Bühne" aufgeführt, die sich ziemlich seinem ersten Prager Programm anschloß. Glückliches Zusammentreffen von Gesangskräften ließ uns das wagen; es gelang sehr gut. Wir haben es nicht wieder unternehmen können, denn an Stelle der „Opernkräfte" sind jetzt mehr solche des „Schauspiels" getreten. Und für solche brauchen wir ebenfalls noch eine „Bunte Bühne". Ich lasse manchmal meine Kranken der Volksabteilung in voller Freiheit einen Abend mimen, stelle ihnen z. B. zum Silvester die Bühne zur Verfügung. Auch an anderen Orten beobachtete ich solche humoristische Abende. Aber es ist traurig, was man da hört. Man kann zwei Arten von Darstellungen unterscheiden, wie denn auch z. B. bei sächsischen Schützenfesten die Zelte mit Komikern besondere Tage „für Familien" ankündigen. Die Tage, die „nicht für Familien" sind, sagen wir „nur für Herren", enthalten, wie bei mancher andern Gelegenheit, wo das Volk selbst produziert oder besser: Gehörtes frei wiedergibt, schlüpfrige Sachen. Ich habe Abende gehabt, deren Programm ich erst ganz genau durchsehen mußte, weil Damen des Hauses zugegen sein wollten.

Darf ich einmal aus der Schule plaudern? Es gab auf unserer alten Fürstenschule einen Abend im Jahre, Kammervale (Abschied von dem einen Schlafsaale). Da wurden humoristische Gedichte, die einzelne Schüler einem Ausschusse einreichten, vorgetragen. Natürlich war kein Lehrer dabei. Alle sechs Klassen waren beisammen, also auch die kleinen Untertertianer. Aber es gab da schon haarsträubendes Zeug zu hören, und wer etwa etwas „Nichtsaftiges" eingereicht hatte,



Digitized by Google

dessen Werk wurde vorgelesen, um den naiven Dichter unter Gröhlen mit Spott und Hohn zu überschütten. Damit nicht genug. Wenn die Kleinen zu Bette waren, versammelten sich die drei oberen Klassen nochmals, um nun die „Elitesachen" zu verlesen, die ausnahmslos aus den widerlichsten s. v. v. Schweinereien bestanden.

Daran muß ich jetzt denken, wenn ich von „nicht so gebildetem Volke" die erste Sorte der humoristischen Dinge höre. Die zweite ist harmloser. Ach, sie ist furchtbar harmlos, fade, ohne Witz, Sinn und Verstand. Der Betreffende spricht seine Verse her, kaum einer lacht, aber er ist stolz, auch etwas „geboten" zu haben.

Hier gehört eine unmusikalische „Bunte Bühne" her, die uns die ohne Zweifel vorhandenen guten Sachen zusammenstellt. Unters Volk freilich müssen sie erst gebracht werden, was ja auch bei der musikalischen „Bunten Bühne" noch lange nicht genug der Fall ist. Die Tageszeitungen . . . ach, auf das Gebiet könnt' ich nicht kommen, ohne bitter zu werden. —

3. Ottomar Enking sprach von den Kindern, die man ins Theater führt. Ich möchte auch noch von Kindern reden, aber von denen, die selbst Theater spielen wollen. Das heißt nicht über das Selbstauftreten. Dafür brachte die alte Lohmeyersche „Deutsche Jugend", die jetzt der Jugend fehlt, recht hübsche Stücke. Darüber müßte sich ein mehr als ich Berufener einmal aussprechen. Wer erinnert sich nicht gern, zumal wenn er selbst Frankfurt und sein Goethehaus zu besuchen Gelegenheit hatte, des Puppentheaters, an dem der kleine Goethe so viel Gefallen fand, das ihm schon manchen für später nützlichen Wink gab und das ihm (was doch vor allem wichtig) so viel herzliche Freude bereitet hat.

Ich habe mit meinem Hausschreiner meinen Kindern schon im vorigen Jahre ein recht schönes und praktisches Puppentheater gebaut. Dazu die Figuren zu Schneewittchen. Das haben wir einmal, zweimal vorgespielt. Seitdem steht der Musentempel auf dem Speicher. Immer Schneewittchen wird so langweilig, wie immer Kuchenessen. Als Kinder kauften wir uns Bilderbogen mit Theaterpuppen von Oehmigke und Riemschneider, klebten sie auf Pappe und machten Drähte dran. Dazu gab es kleine Hefte, die einen schrecklichen Text enthielten. Ich habe keine Sehnsucht danach, aber das Gute hatten sie: mit wenigen Groschen konnte man sich immer wieder Abwechslung schaffen. Da wurden Märchen aufgeführt, dann Ritter- und Räuberstücke der schwierigsten Art, kurz, das Theater war immer im Betriebe und warf manche Tantiemen ab, nämlich das erweckte kindliche Interesse, die Freude am Schaffen, die Scharrelmann jetzt, wohl mit vollem Rechte, an die Spitze jedes Unterrichtes und jeder Erziehung stellt. Wer fordert, daß solche Puppentheaterstücke in größerer Anzahl für unsere Kleinen geschaffen werden, und zwar nicht von Bilderbogenfabrikanten im Nebenamte, sondern von wirklichen Künstlern, Dichtern, der würde sich vor einigen Jahren noch lächerlich gemacht haben, heute hat er das nicht mehr zu befürchten. Denn das Spielzeug wird von Künstlerhand entworfen, und Bilderbücher von Künstlerstift, farbenprächtig und der kindlichen Phantasie angepaßt, fangen an, den alten Schund zu verdrängen. Warum soll man das pädagogisch so wichtige Puppentheater, das schon so manchen Jungen und manches Mädel entzückt und angeregt hat, nicht auch einmal in das Bereich dieses Strebens ziehen? Vielleicht findet sich



Digitized by Google

auch hier einmal ein Helfer, der geeignete Kräfte zu neuem Schaffen anfeuert oder — ich weiß es nicht, ob das möglich ist — schon vorhandenes gutes Altes sammelt. „Es ist jetzt nicht zu spät für diesen Ruf, es ist die rechte Zeit dazu."

Georg Liebe

Musik

## Eugen d'Alberts „Flauto solo"

Friedrich Wilhelm I. von Preußen war bekanntlich ein gestrenger Herr und Soldatenvater, dem der stramme Gleichtritt seiner Grenadiere lieblicher im Ohre klang als der schwebende Rhythmus aller Grazien und Musen. Mit Ingrimm sah er's, wie sein Sohn Friedrich mit allen geistigen Delizien der südlichen und westlichen Kultur auch das süße Gift der wälschen Musik einsog und am Flötenspiele mehr Gefallen fand als am militärischen Hofdienst. Und obwohl die härtesten Kämpfe, die es deswegen gab und die den Prinzen eine Zeitlang als Gefangenen auf die Festung brachten, schließlich zu einem förmlichen Frieden führten: im Innern blieb der alte Gegensatz. Des Königs Mann als Musiker war sein getreuer Kapellmeister, der baumlange Pepusch, der ihm forsche Armeemärsche komponierte und ihn im Tabakskollegium mit dem famosen chant des porcs erfreute, einem Stück für 6 Fagotte, welches die grunzenden Naturlaute des lieben Borstenviehs drollig und geradezu täuschend nachahmte. Friedrich Wilhelm schüttelte sich jedesmal vor Lachen, wenn der Schweinekanon stieg, ja dieser wurde, so kann man sagen, das Wahrzeichen seines musikalischen Geschmacks. In dieses Milieu nun führt uns Hans von Wolzogen, der Dichter von Eugen d'Alberts neuester einaktigen Oper „Flauto solo", die im Deutschen Theater zu Prag jetzt ihre Uraufführung erlebte. Der Kronprinz, fabuliert er, gibt ein Fest ohne Wissen des Vaters, wozu alle „Connaisseurs" der vornehmen Musik geladen sind und wobei eine Kantate des italienischen Maëstro Emanuele ihm zu Ehren aufgeführt werden soll. Um den Pepusch bloßzustellen, den ihm Emanueles Eifersucht verdächtig gemacht hat, befiehlt der Prinz, Pepusch habe vor der erlauchten Gesellschaft den Schweinekanon aufzuspielen. Was soll der Arme tun? Ein Genie ist er nun einmal nicht, und der „derbe deutsche Spaß" seines Kanons kann vor einem verfeinerten Geschmack natürlich nicht bestehen. Aber zeigen, daß er seine Kunst tüchtig versteht und nicht als Tropf erscheinen muß — das könnte Pepusch und das tut er auch. Als es losgehen soll, bemerkt der Prinz sieben Pulte statt sechs. Antwort: es sei inzwischen ein Ferkelchen dazu gekommen, eine siebente Stimme, ein Flauto solo. Wer soll es spielen? Der schlaue Pepusch hatte sich Maëstro Emanuele für diesen Part ausersehen, aber es kommt noch besser. Der König selbst tritt nämlich in den überraschten Kreis, und um seinem Pepusch eine Genugtuung zu geben, muß der Prinz selber das Flauto solo spielen. Und siehe: zu dem fatalen Schweinekanon hat Pepusch geschickt die Melodie der Kantate seines Rivalen als Flötenstimme kontrapungiert. Schließlich löst sich alles in Wohlgefallen auf. Den König, wie er den Sohn seinen Solo-Part so fest gegen das Tutti der Fagotte halten sieht, überkommt eine Ahnung, daß sich wohl auch darin der künftige Regent offenbare, und er tritt dem Prinzen nun aufrichtigen Herzens nahe. Pepusch aber kriegt seine Peppina, vulgo Peppi, berühmte italienische Primadonna und geborene urwüchsige Tirolerin, die ihre italienischen Schnörkelkantilenen jeden Augenblick mit lustigen G'stanzeln



Digitized by Google

und Jodlern vertauschen kann und wie ein fröhlicher Wirbelwind unter die steifen, ernsten altpreußischen Gestalten fährt. Dieses anheimelnde Zeitbild entbehrt allerdings einer starken dramatischen Spannung, ist aber mit Geist und Laune entworfen und bringt der Musik viele dankbare Momente entgegen. Die Dialoge mögen mitunter mehr literarisch als musikalisch gedacht sein, viele hübsche Scherze und fein pointierte Wendungen gehen in der Komposition darum verloren. Aber das Ganze gehört doch ohne Zweifel zu den liebenswürdigsten und stilvollsten Würfen der neueren Opernbichtung.*

Eugen d'Alberts Musik dazu ist ein glückliches Seitenstück zu seiner reizvollen „Abreise". Eine nirgends versagende Fülle anmutiger, humorvoller, frischer melodischer Einfälle steht ihm zu Gebot, und die historische Farbe trifft er meisterlich in seinen Märchen, Serenaden, Menuetten und Kanons. Alles ist mit leichter Hand und reifem Geschmack gestaltet, der Gegensatz des ehrenfesten norddeutschen und des übermütigen süddeutschen Musikempfindens und hinwieder der Abstand von diesen zum italienischen Ziergesang sind sehr wirksam herausgearbeitet. Ausdruck und Instrumentation überall gesund, künstlerisch vornehm, nie aufdringlich oder trivial. Man könnte dem entzückenden Werkchen einen Triumphzug namentlich über die norddeutschen Opernbühnen voraussagen, wenn nicht zwei Hindernisse etwas im Wege ständen. Erstens: die großen Theaterräume, die jede intime Wirkung vereiteln. Zweitens aber die Unfähigkeit der meisten Sänger, im lebhaften Dialoge das Wort zur Geltung zu bringen. Die herrschenden Gesanglehren befassen sich leider viel zu einseitig mit der Bildung des Tons, sie vernachlässigen die nicht minder wichtige Technik des Sprechgesanges. Das ist die Klippe, woran das moderne Opernschaffen, das den gesungenen Dialog als einen wesentlichen Bestandteil des künstlerischen Organismus behandelt, insgemein zu scheitern pflegt. Wir haben eine reiche neuere Opernliteratur, eine wertvollere, als uns die Modepessimisten glauben machen wollen, aber es fehlt an den äußeren Bedingungen einer sinnfälligen Wiedergabe. R Batka

* Im Textbuch erscheint der König als Fürst Eberhard; der Prinz heißt Nante. Also: ein „Schlüsselllibretto". Die Aenderung soll aus Rücksicht auf gewisse Theatervorschriften erfolgt sein.

### Josef Reiters „Totentanz"

Mir scheint, daß das Hoftheater in Dessau eine Ehrenpflicht der deutschen Bühne erfüllte, als es Morold-Reiters Sing- und Tanzspiel „Der Totentanz" zur Uraufführung brachte: es ist eine ehrliche, ernste, echt deutsche Schöpfung. Mag man gegen die Dichtung Max Morolds diese oder jene Einwendungen machen, das kann man auch ihr nachrühmen, daß sie sich fern von dem ausgefahrenen Geleise der landläufigen Opernlibretti hält. Der Stoff ist eine schlesische Sage und die Gestalt des alten Sackpfeifers, der, in der Mär mit Rübezahl identisch, hier zum mythischen Sinnbild des Werdens und Vergehens wird, verleiht ihm einen allgemein menschlichen und tief musikalischen Gehalt, Tod, Leben und Liebe liegt in seinen Tönen. In Graus und Lust ziehen die buntbewegten Bilder vorüber, in Klang und Geberde ein echtes „Sing- und Tanzspiel". Alle drei Aktschlüsse erfolgen, wie es die gedankliche Entwicklung erfordert, vor leerer Bühne, ein technisches Wagnis, das, wie die Aufführung zeigte, völlig geglückt ist. Augenfälliger konnten wohl die beiden Autoren ihre lauteren Kunstabsichten, die gar



Digitized by Google

nicht auf den groben Effekt bei der Masse rechnen, kaum dartun. Reiters Musik folgt getreu dem Grundsatze vom kleinsten Kraftmaß, nirgends ein stärkeres Mittel anzuwenden, wo ein schwächeres genügt. Sie bekommt dadurch etwas Herbes, Keusches, das an die Totentanz-Holzschnitte der alten deutschen Meister gemahnt. Es ist im besten Sinne des Wortes eine „unzeitgemäße" Musik. Der Hörer, der etwa von den raffiniert glänzenden Orchesterfarben der Modernen geblendet ist, kommt freilich dabei nicht auf seine Rechnung. Die Verständlichkeit des gesungenen Wortes ist für alle eine sehr große, die Einheit des Stils ist aufs strengste gewahrt. Von der Leitmotivtechnik wird ein sehr sinnvoller Gebrauch gemacht. Die Leichtigkeit und Fülle des melodischen Flusses wie die rhythmische Lebendigkeit und die Kraft der Stimmung ist groß, es gibt auch keine Stelle im „Totentanz", die gekünstelt erscheinen könnte. Alles in allem: ein einheitliches, in sich vollendetes Kunstwerk.

Rud. Schüller

**Cyrill Kistlers Oper „Baldurs Tod"**

Von der Düsseldorfer Uraufführung wird uns geschrieben: Herr von Sohlern und sein Komponist Cyrill Kistler haben mit ihrem Musikdrama eine recht überflüssige Arbeit geliefert. Man spürt zwar überall ehrlichen Willen, im Text und in der musikalischen Ausgestaltung, aber es fehlen die zureichenden Kräfte für eine Aufgabe dieser Art. Die Welt Wotans erscheint da ins gut Bürgerliche umgebogen und ins Sentimentale verkehrt und wirkt deshalb unfreiwillig komisch. Es findet sich eben keine Spur von Größe, und so bekommt das Treiben der Asen und Asinnen Liedertafel-Allüren. Von sehr schlimmem Dilettantismus zeigt der Schluß des Werkes: Wotan in einem romanischen Tempel mit dem Christus-Transparent als Wappen mutet geradezu wie ein schlechter Witz an. Was Ibsen (in seinen „Helden auf Helgoland") und Hebbel (in seinen „Nibelungen") mit all ihrer Kunst kaum glaubhaft machen konnten, erscheint hier einfach als Karikatur. Zu alledem schrieb Kistler eine Musik, die wohl im einzelnen schöne Klangwirkungen erzielt und bis zu einem gewissen Grade deutsche Volkstümlichkeit atmet. Im ganzen aber scheitert der Komponist, wie schon mancher vor ihm, an der von ihm mit einem gewissen Fanatismus aufgegriffenen Wagnerschen Stilrichtung. Dazu fehlt seiner Partitur die koloristische Vieldeutigkeit des unendlichen melodisch-harmonischen Flusses, die Feinheit in der psychologischen Ausdeutung der Situationen und vor allem die lebhaft pulsende dramatische Schlagader. Wo künstliches Pathos einmal eintritt, wird es äußerlich. Statt des Dramas gab es wieder eine „Oper"; man bot uns „Theater" schlimmster Sorte. Der melodramatische Schlußeffekt könnte auf jeder Pariser Vorstadtbühne hergezeigt werden.

Karl Hagemann

**Max Regers „Sinfonietta"**

Die junge „Musikalische Gesellschaft" in Essen hat sich zur Aufgabe gemacht, den alteingesessenen „Essener Musikverein" dahin zu ergänzen, daß sie die Vertreter moderner Musik mehr zu Worte kommen läßt. Als erste Veranstaltung des laufenden Winters gab es im Oktober ein zweitägiges Reger-Bach-Fest. Am ersten Abend spielte Karl Straube neben anderen Kompositionen von Reger und seinem Meister Bach Regers große Infernophantasie für Orgel, op. 57, ein tiefes, stimmungsschweres und krampfhaft resignierendes Werk —



Digitized by Google

und zwar meisterlich. Straube versteht es in ganz einziger Weise, dem musikalischen Apparat der Orgel seine Starrheit zu nehmen, den allgemeinen Charakter zum Individuellen hin aufzulösen. Für den zweiten Tag war dann u. a. die Uraufführung von Max Regers „Sinfonietta", op. 90, angesetzt, dem ersten großen Orchesterwerk des jungen Münchener Meisters, das Felix Mottl mit der ihm eigenen pflichtvollen Selbstlosigkeit aus der Taufe hob. Wurden die ersten beiden Sätze, ihrer bedeutenden Schwierigkeiten und ihres eigenartigen Charakters wegen, zunächst mehr achtungsvoll als begeistert und beifallsfreudig angehört, so brach nach dem „Larghetto", einem Hohenliede des Glücks, ein Applaussturm los, der sich nach dem von Mottl großzügig und triumphierend hinausgesandten Finale womöglich noch steigerte. Man spürte die ehrliche Größe eines starken Wollens auch da, wo man vorläufig nicht folgen konnte, wo das polyphone Gewirr, die aufeinander getürmten, nicht immer klar erkennbaren Massen der Orchestergruppen, namentlich der in unerhörter Vielseitigkeit verwendeten Streicher, einen deutlichen Einblick in die Absichten des Komponisten nicht so schnell gestatteten. Und man staunte über dieses eminente Können, das im Sinne reinster Kunst noch lange nicht genügend geläutert ist, das manchmal noch des geruhigen großen Zuges und der Treffsicherheit in der Verwendung der Mittel im einzelnen entbehrt — das aber schon jetzt den Hörer ganz in seinen Bann zwingt. Karl Hagemann

⑥ Nochmals „Der deutsche Mozart"

Zu unserer so betitelten Notiz (Kw. XIX, 1) sendet uns Max Kalbeck eine Zuschrift, derzufolge seine Don Juan-Uebersetzung seit 1887 bis auf den heutigen Tag bei allen Aufführungen des Werkes an der Wiener Hofoper in Verwendung gewesen sei. Auf besondere Einladung der Direktion habe er diesen seinen Text vor kurzem einer gründlichen Durchsicht unterzogen. Obwohl diese Zuschrift den Zielgedanken unserer Notiz nicht berührt, nehmen wir sie doch gerne zur Kenntnis. Unsere Angabe beruhte auf einer Aeußerung des verstorbenen Direktors Jahn, der nach der Einführung der Kalbeckschen Version, die ihm sehr mißfiel, die Absicht aussprach, gleich wieder zur alten Fassung zurückzukehren. Tatsache ist auch, daß Kalbecks Arbeit in keiner andern als der Oper von Wien, wo er als gefürchteter Kritiker lebt, hat Fuß fassen können. Ihre Verbesserungsbedürftigkeit stellt ihr Verfasser ja selber fest. Uebrigens dürfte es auch Kalbeck als Opernreferenten eines Wiener Tagblattes nicht entgangen sein, was uns Direktor Mahler auf unsere Anfrage freundlichst bestätigt, daß selbst in Wien und zwar „seit geraumer Zeit infolge des Hinzutritts neuer, mit Kalbecks Text nicht vertrauter Künstler eine förmliche Mischung sämtlicher üblichen Uebersetzungen" sich vollzogen hat. B

## Bildende und angewendete Kunst

Deutsche Kunstausstellung in Köln 1906

Ueber diese Veranstaltung wird uns geschrieben:

„Nicht um rheinische Kunst gegen deutsche auszuspielen, ist unser Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein gegründet worden, sondern um auf dem alten Kulturboden Deutschlands einen Sammelpunkt deutscher Kunst zu geben. So kann auch die erste Ausstellung des Verbandes in Köln, die durch großes Entgegenkommen der Stadt und ihrer Bürger vom 1. Mai bis Ende Oktober 1906 in den Gartenanlagen der Flora stattfinden soll, nur eine deutsche



Digitized by Google

sein; nicht aus dem Gefühl heraus, daß unsere Kunst wertvoller sei als eine fremde, sondern daß sie uns mehr angehe.

Wenn nicht ganz mit Unrecht gesagt wird, die deutsche Kunstgeschichte sei eine Reihe von Zufällen, sodaß unsere großen Künstler mangels einer künstlerischen Tradition in Deutschland jeder für sich ihre Methode neu schaffen müßten, wodurch Verschwendung mit den kostbarsten Kräften getrieben würde: so gibt es für einen Verband der Kunstfreunde keine würdigere Aufgabe, als diesem Mangel nach seinen Kräften abzuhelfen. Er steht in ursächlicher Beziehung zu dem Erbübel der Deutschen, alles Fremde zu überschätzen. Wenn schon die Verständigung der Künstler untereinander und mit ihrem Volk, also die bewußte Pflege einer künstlerischen Tradition fehlt, so muß der maßlose Import von fremder Kunst noch mehr verwirren. Die gern genannte Universalität der Deutschen (nur teilweise ein Vorzug) hat uns statt zu Herren der Welt, wie wir vermeinten, in künstlerischer Beziehung vielfach zu Knechten gemacht, sodaß zugunsten abwechselnd der Holländer, Schotten und Franzosen diejenigen Künstler, in denen wir die Träger einer deutschen Tradition sehen, als altmodisch, als Heimatkünstler, als Malerpoeten verächtlich gemacht werden.

Auch der alten deutschen Kunst ist diese Unterschätzung zugunsten der italienischen zuteil geworden; und wenn wir bedenken, daß selbst Dürer lange damit zu kämpfen hatte, so wundern wir uns nicht so sehr, wenn wir verkündigen hören: daß es niemals eine deutsche Malerei gegeben habe, daß wir, immer durch fremde Vorbilder angeregt, nur als barbarische Anhängsel in die Geschichte der Malerei gehörten, daß wir wohl bedeutende Künstler, aber nie eine innere Fortentwicklung deutscher Malerei gehabt hätten.

Wenn dem so wäre, wenn sich in der bildenden Kunst unsere Volksart nicht ausprägte, wenn wir nicht in der deutschen Malerei von Anfang an bis heute bestimmte Wesenszüge unseres Volkes künstlerisch verwertet sähen: hätte die deutsche Kunst ihre innere Berechtigung verloren, sie wäre nur ein Notbehelf für etwas, was uns eigentlich versagt blieb, ginge also das deutsche Volk im Grunde nichts an. So gibt es für die Kunstpflege wie für die Kunstübung in Deutschland keine entscheidendere Frage als diese.

Sie kann nur untersucht und deutlich gemacht werden durch eine vergleichende Zusammenstellung deutscher Malerei aus allen Zeiten und Schulen, nicht geschichtlich, sondern wesentlich geordnet.

Dieser Versuch soll in Köln an der Stätte ruhmreicher deutscher Malerschulen gemacht werden, um ein gemeinsames Vertrauen wieder zu gewinnen, aus dem allein deutsche Kunst schaffen und wirken kann."

Wir halten den Plan für außerordentlich glücklich und sind davon überzeugt, daß seine Ausführung auch in den rechten Händen liegt.

### „Kunst auf dem Lande"

Seinen kürzlich hier empfohlenen „Wegweiser für ländliche Heimats- und Wohlfahrtspflege" zu ergänzen, hat Heinrich Sohnrey unter diesem Titel bei Velhagen & Klasing einen neuen Sammelband herausgegeben (geb. Mk. 8.50). Er bringt in kluger Auswahl leichtverständliche Einführungen in alle Gebiete, die der bildenden Kunst auf dem Lande zugänglich sind. Das Dorf als künstlerischer Organismus wird betrachtet; die Dorfkirche, der Friedhof, die Gemeindebauten werden in Beispielen



Digitized by Google

und Gegenbeispielen erörtert; Haus und Wohnung in alter Zeit, Das Bauen auf dem Lande, Bäuerlicher Hausfleiß, Tracht und Schmuck, Das Bild im Bauernhause — man sieht, es ist bunte Reihe und doch Plan im Buche. Ueber den Garten auf dem Lande unterrichtet Schultze-Naumburg. Die 174 Abbildungen und 10 farbigen Beilagen verteilen sich auf sämtliche Aufsätze, an denen noch beteiligt sind Robert Mielke, Konservator Lutsch, Architekt Ernst Kühn, Peter Jessen, Oberbaurat Schmidt, Schwindrazheim. Wir wünschen dem Buche alle die zu Lesern, die es nötig haben, und das sind, leider, sehr, man ist versucht zu sagen: viel zu viele.

Hierbei ist nachzutragen, daß der kritische Vorwurf: Sohnreys „Wegweiser" berücksichtige die Dorfkirche überhaupt nicht, seit den neueren Auflagen des Buches gegenstandslos geworden ist. Hans Lutsch, der auch in dem neuen Bande die Dorfkirche behandelt, hat diese Lücke im Wegweiser ausgefüllt. K

„Die Dorfkirche im Königreich Sachsen." Eine Darstellung ihrer Entstehung, Entwicklung und baulichen Eigenart. Im Auftrage und mit Beihilfe des Vereins für sächsische Volkskunde und des sächsischen Ingenieur- und Architektenvereins bearbeitet und herausgegeben von O. Gruner (Leipzig, Arwed Strauch)

Man kann in Deutschland täglich beobachten, daß eine jede Dorfgemeinde den sehnsüchtigen Wunsch hat, ihre schlichte Dorfkirche zu demolieren und an ihre Stelle einen Steinbaukasten in sogenanntem gotischen Stil zu setzen (denn Kirchen „baut man" gotisch) — wobei ihr ja auch bisher die Ministerien mit Rat und Tat an die Hand gingen. Die Gemeinden haben sich bis heute noch nicht geändert. Aber in den Ministerien und an manchen andern maßgebenden Behörden sind die Ereignisse der letzten Jahrzehnte nicht spurlos vorübergegangen. Es sind andere Persönlichkeiten an die leitenden Stellen aufgerückt, die die Lehren der Zeit in sich aufgenommen haben und nun an ihrer Verbreitung mitarbeiten können. Es ist deswegen Hoffnung, daß in unserem Dorfbilde die Kirche noch am ersten erhalten bleibt, und wo es nicht angeht, durch Neubauten ersetzt wird, die die alte Tradition weiterführen. Das vorliegende Buch, das erfreulicherweise die Gesinnung wenigstens eines Teiles der in Sachsen tätigen Baubeamten widerspiegelt, bringt ausgezeichnetes Material zusammen, um an der Verbreitung dieser im besten Sinne modernen Ideen beizutragen. Es sei deswegen allen Gemeinden, Pfarrern und Baumeistern, die sich mit der Restaurierung und dem Bau von Kirchen beschäftigen, angelegentlichst empfohlen.

Paul Schultze-Naumburg

## Schildbürgerstreiche

In Jena steht an einer Straßenkreuzung eine kleine alte Spitalkirche. Noch einen Baum hat man ihr gelassen, die andern sind dem Verkehre geopfert worden. Um sie herum stehen die Bauten der Neuzeit, erbarmungslos hingepflanzte Mietshäuser schlimmster Sorte. Die kleine Kirche in ihrer Mitte war dem empfindlichen Auge ein Trost in all der Verkommenheit. Nun aber ist der Gastwirt Hering zum „Schwan", gegenüber der Kirche, beim Jenaischen Gemeinderat um deren Abbruch eingekommen, und mit 13 gegen 10 Stimmen ist also beschlossen worden. Der alte Kasten, rief das Gemeinderatsmitglied Stapff, „ist kein Schmuck, sondern gewährt den Anblick einer alten Scheune... Mir erscheint zweifelhaft, was besser aussieht, die Wand der Konsumbäckerei oder die alte Kirche." Und also wird sie fallen,



Digitized by Google

sofort und ehe man noch weiß, was an ihre Stelle zu setzen sei. So wenig hat man in Jena, der Universitätsstadt, der Stadt Schillers und Goethes, bis zum heutigen Tage zu begreifen gelernt, worauf es in solchen Fragen ankommt!

Die alte Brücke zu Köngen im Neckartal soll „im Interesse des Verkehrs" verbreitert und verlängert werden. Nach beiden Seiten, schreibt die „Bauzeitung für Württemberg", soll eine Eisenkonstruktion ausgehängt werden, um die Fußsteige zu verbreitern. Um die Steigung der Zufahrten zu vermindern, will man sie aufschütten und verlängern, wodurch die schöne, energisch akzentuierende Bogenlinie verschwinden würde. Und daß man dabei die reizvolle, leichte Krümmung der Zufahrtsstraße „normieren" würde, kann man wohl auch als sehr wahrscheinlich annehmen. Also im Interesse des Verkehrs. Was verkehrt nach Köngen? Ab und zu ein Wägle. Aber die rüstige Brücke, eine dreihundertjährige Zierde des Neckartales, muß zum Tode verurteilt und exekutiert werden. Wie stünde man denn sonst auf der Höhe der Zeit im „Zeichen des Verkehrs"?

Wenn man zu Schiff stromab nach Meißen fährt, dann schiebt sich von rechts her in das hohe Bild der Albrechtsburg eine Fabrikesse hinein. Noch im Bau, läßt sie auf eine riesenhafte Ausdehnung schließen. Geht man über die Elbbrücke in die alte Stadt, dann ist auch die Esse wieder zur Stelle, dicht neben dem Burgfelsen und dem Dome. Knallgelb ist sie auch noch. Nun gibt es einen Meißner Dombauverein. Er weiß mit seiner reichlichen Million nichts Besseres anzufangen, als, trotz des Widerspruchs ernstester Kunstfreunde, die Türme „stilrecht" auszubauen. Um wie viel besser hätte er dem Dome, der Burg, dem ganzen altberühmten Stadtbilde helfen können, wenn er die Umgebung des Burgfelsens von derlei entstellenden Zutaten freigehalten hätte! Ist denn von den so rührigen und kunstbegeisterten Herren des Vorstandes nicht einer auf die Möglichkeit solcher Kapitalsanlage gekommen?

„Schildbürgerstreiche" — benennt unsre Ueberschrift alle solchen Erscheinungen falsch?

Vermischtes

## Ist der Unterschied wesentlich?

Unter der Ueberschrift „Der Weg zum Ruhm" wiesen die Blätter kürzlich wieder eine jener Spekulationen auf die Eitelkeit vor, mit denen von Zeit zu Zeit findige Geschäftsleute nach jenen ausziehen, die nicht alle werden. Hier das Netz für die Männchen unter dem Jagdgetier, für die Weibchen gab es ein ähnliches:

„Kaiserliche Anerkennung! Bitte, als Brief zu betrachten! Sehr geehrter Herr! In meinem Verlage erscheint als dreihundertstes Kunstblatt: „Friedrich v. Schiller und seine Epigonen" (welchem auch Rudolf Baumbach, Detlev v. Liliencron ꝛc. beigesellt werden). Wollen Sie sich an dieser Jubiläumsausgabe beteiligen, dann bitte um baldgefällige Einsendung Ihres werten Porträts, damit dasselbe dem neuen Kunstblatt eingereiht werden kann. Ich gehe dabei von dem Prinzip aus, daß jedes Talent das Recht auf Anerkennung hat, und glaube ich, daß der Gedanke, mit unserem Lieblingsdichter auf einem Tableau vereint zu sehen, Freude erwecken wird. Als Beitrag zu den nicht geringen Herstellungskosten berechne ich 6 Mark, wofür Sie drei Exemplare des neuen Kunstblattes franko per Post erhalten."

Gleichzeitig erläßt der Bauausschuß für die Gedächtniskirche in Speyer einen „letzten Aufruf an die



Digitized by Google

werten evangelischen Glaubensgenossen" um Beiträge für Ausbau und Ausschmückung der Dankeskirche. Darin heißt es: „Stifter größerer Beiträge können verlangen, daß ihr Porträt bei den betreffenden Gemälden verwendet wird. Mögen noch recht viele an der Gefühlsstiftung sich beteiligen. Wappen oder Namen wird in den Docken der Bank eingeschnitzt und kostet die Stiftung 500 resp. 300 Mark."

Wir fragen: Ist hinsichtlich der Spekulation auf die Eitelkeit der Unterschied zwischen diesen beiden Aufforderungen wesentlich?

„Alles muß verreklamieret sein"

„Das Dekorationsbedürfnis mehrt sich!", schreibt, leider mit Recht, ein Geschäftszirkular über das folgende: „Es gibt wohl kaum noch einen Raum, der nicht mit Papierdekorationsartikeln geschmückt wird, wenn in ihm gesellige Zusammenkünfte weltlicher oder religiöser Art, Festlichkeiten, Vereinsversammlungen usw. stattfinden. Den Weg dazu haben wir durch unsere weltbekannte Eichenlaubgirlande gewiesen, der eine ganze Reihe von ähnlichen Dekorationsartikeln gefolgt ist. Die Verwendung dieser Artikel ist ungeahnt gestiegen. Und damit ist jetzt die Möglichkeit gegeben, diese Art der Verschönerung von Räumen der geschäftlichen Propaganda dienstbar zu machen. Dieser Weg der Reklame ist neu, wirkungsvoll und vornehm zugleich! Wir beabsichtigen, an 3000 bis 6000 der besuchtesten Hotels, Restaurants, Wirtschaften, Vereinshäuser usw. je 25 m einer ganz neuen draperieartigen Girlande mit Spruchbändern unentgeltlich abzugeben, wenn uns dabei die Interessenten unterstützen. Von dem Grade der Unterstützung hängt auch die Menge der unentgeltlich abzugebenden Girlande ab. Unsere Gegenleistung für die Unterstützung soll darin bestehen, daß wir auf den einzelnen Feldern der Girlande neben figürlichen Darstellungen und Emblemen kurze Empfehlungen der Interessenten in geschmackvoller Weise unterbringen. Es gibt wohl kaum eine vornehmere und zugleich wirkungsvollere Art, sich den unzähligen Besuchern oben erwähnter Lokale immer und immer wieder in Erinnerung zu bringen. Die Girlande wird nämlich, weil sie zusammenlegbar ist, öfters und jahrelang benutzt werden . . ."

U. s. w. Unsre Leser dürften sich's verbitten, daß wir die Schönheits- und Stimmungsreize dieser selbst für „religiöse" Versammlungen als „vornehm" empfohlenen Reklame noch besprächen. Helfen kann sich das Publikum hier ja leicht, wenn es bei der Uebernahme eines Saales sofort auf die Entfernung solchen „Schmuckes" dringt, wo er etwa auftauchen sollte.

## Unsere Bilder und Noten

Der ungewöhnlich gut gelungene Steindruck vor unserm Heft ist die Nachbildung eines großen Steindrucks, der vom Karlsruher Künstlerbunde herausgegeben und durch diesen zu beziehen ist. Wie Vieles und Schönes wir von Hans von Volkmann besitzen, dieses Werk gehört unsrer Ueberzeugung nach zu dem Allerfeinsten, das er uns schenkte. Ein kleines Bachtälchen zwischen sich hebenden und senkenden Wiesen und Feldern; ein Himmel darüber, durch dessen schattende Wolken mattgoldiges Licht dringt und in Ruhe auf den Geländewellen, in Glitzern auf den Büschen verweilt; in der Ferne ein Bauer hinterm Pflug, das ist des Bildes ganzer „Stoff".



Digitized by Google

Seinen inneren Gehalt an Heimatliebe und Erdgefühl freilich, den muß man aus Farb und Form selber herauslesen. Dabei ist das so bescheiden sich gebende Werk von großer Kühnheit, insofern es die farbige Erscheinung der Natur auf die wenigen Platten des Steindrucks sehr frei überträgt. Wer die Technik kennt, wird seine besondere Freude daran haben, mit welcher Sicherheit hier das Einfachste gefunden ist, um kraftvoll zu wirken. Wer sie nicht kennt, wird in dem Duft, der über dieser Landschaft liegt, die genauen Farben der Wirklichkeit wenigstens nicht vermissen. Wohl aber wird er, vielleicht ganz unbewußt, die Persönlichkeit des Künstlers empfinden durch die Auslese und Veränderung dessen, was sie vom Spiegelbilde der Natur ihm bietet.

Mit dem Ostseedörfchen im Winterfrieden von Alfred Oesteritz erinnern wir an einen etwa vor Jahresfrist in jungen Jahren Gestorbenen. Zu wie freudigen Hoffnungen berechtigte sein Talent! Auch aus unserer Reproduktion erkennt man, mit wie außerordentlicher Kraft die nun erloschenen Augen die Farbe in der Welt sahen und wie rein sich das Licht in ihnen spiegelte. Die besten Arbeiten dieses Künstlers wären es, so scheint uns, wert, daß unsre öffentlichen Sammlungen sie aufbewahrten.

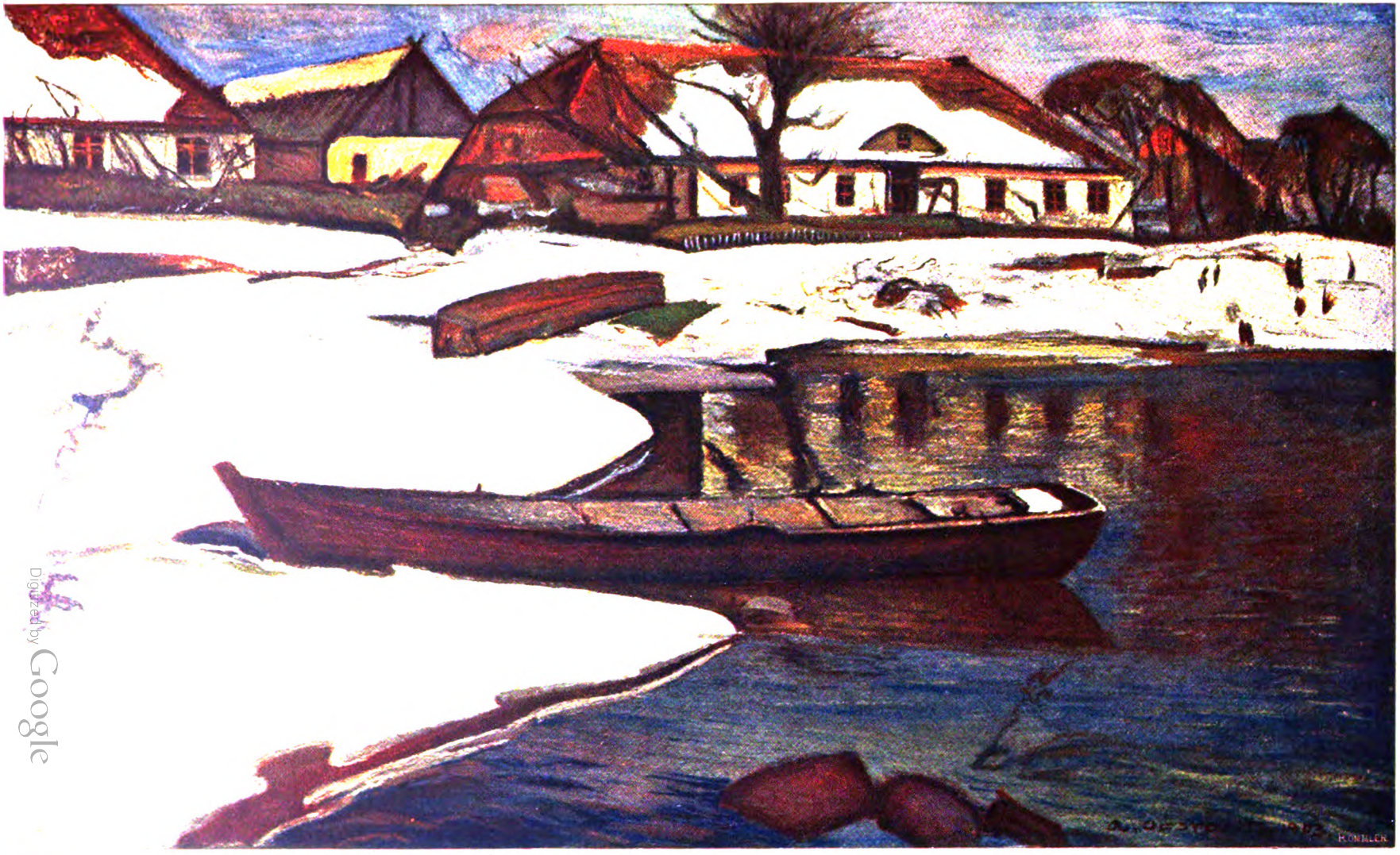
Warum wir das Bildnis Eugen d'Alberts heute beigeben, brauchen wir nicht erst zu sagen.

Unsere Notenbeilage bringt diesmal einige Proben aus Eugen d'Alberts neuer Oper „Flauto solo", deren Musik bisher noch nicht veröffentlicht, aber, wie wir während des Druckes erfahren, soeben von Bote & Bock in Verlag genommen worden ist. Das erste Stück ist ein Menuett, und es scheint mir nicht müßig zu sein, es etwa mit dem im vorigen Kw.-Heft gebrachten Menuett des Italieners Wolf-Ferrari zu vergleichen. Hier das Menuett als sinnliche Schönheit; hier das Menuett als Ausdruck. — Hierauf bringen wir den in liebenswürdiger Schlichtheit komponierten Zwiegesang (Bariton und Sopran) und zuletzt den Anfang des Schweinekanons, dessen Klavierauszug man sich von 6 Fagotten geblasen vorstellen muß. Ueber diesem Kanon ergeht sich das Flauto solo mit der italienischen, reich kolorierten Arienmelodie, deren Textworte wir gleich unterlegt haben (S. 1 im vorletzten Takt ist die Silbe do ausgefallen).

Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: der Herausgeber. Mitleitende: Eugen Kalkschmidt, Dresden-Blasewitz; für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D. W. Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe u. Schriftleitung verantwortlich: Hugo Heller in Wien I.



Digitized by Google



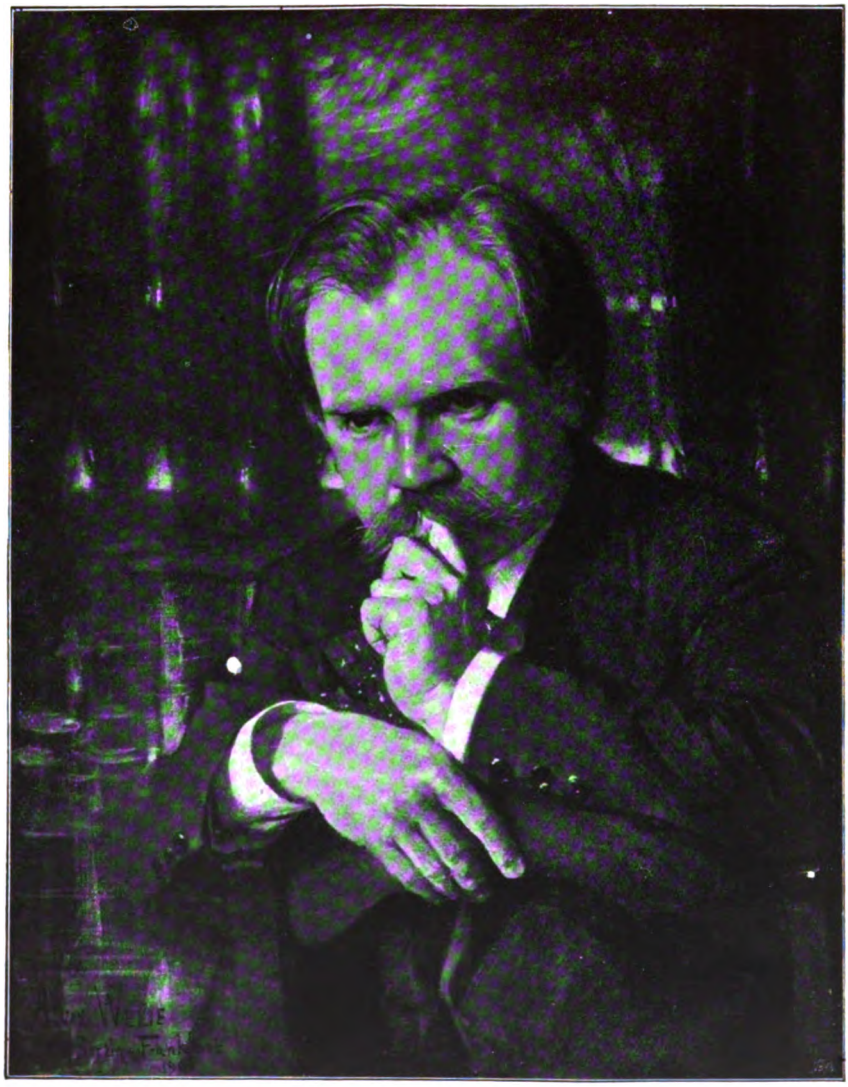
ALFRED OESTERITZ

Digitized by Google

KW

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

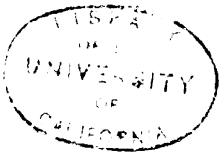
Digitized by Google



Aus Bruckmanns Bie, Das Klavier.

KW

Digitized by Google



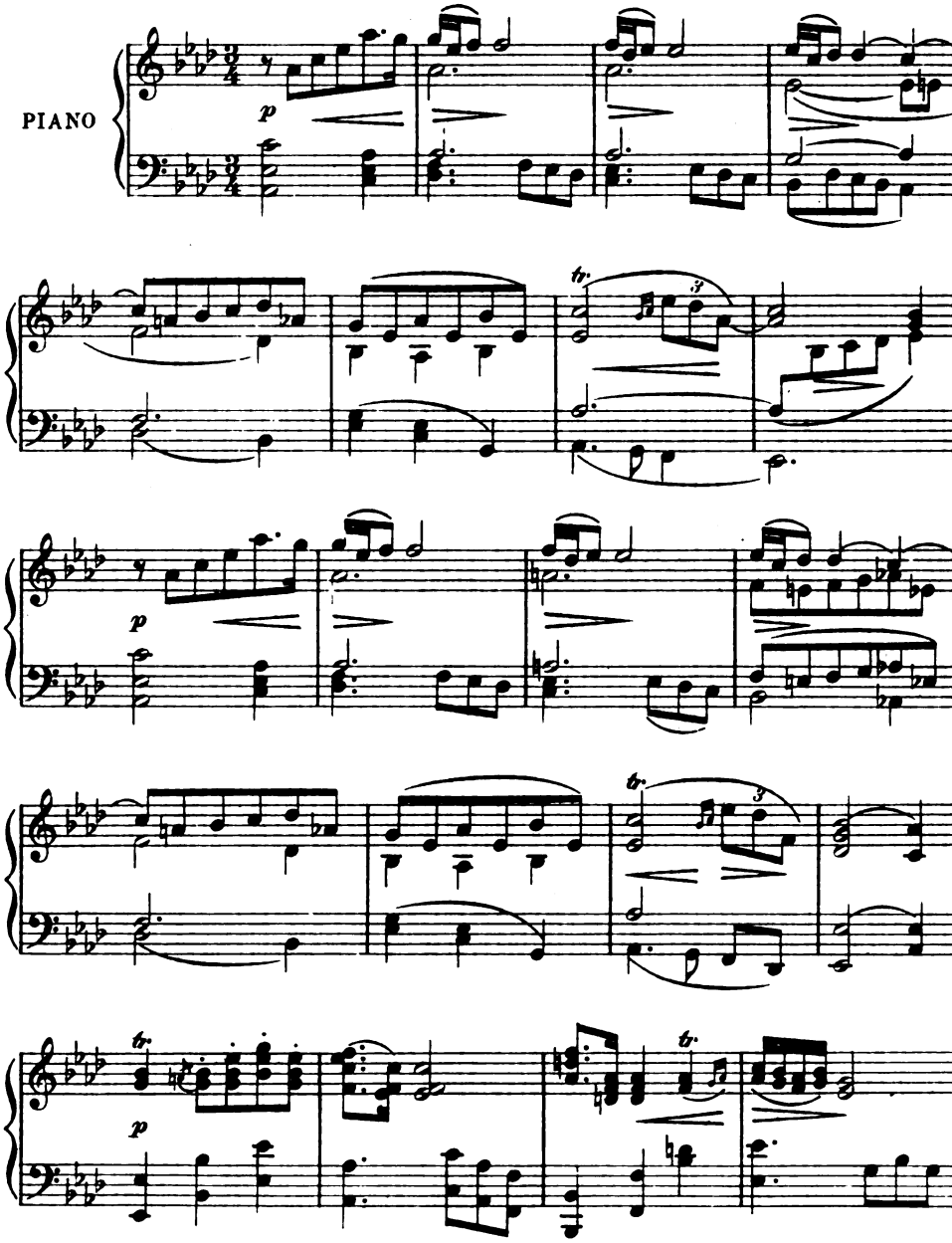

Digitized by Google

BEILAGE ZUM KUNSTWART

# EUGEN D'ALBERT

## MENUETT

aus der Oper „Flauto solo"

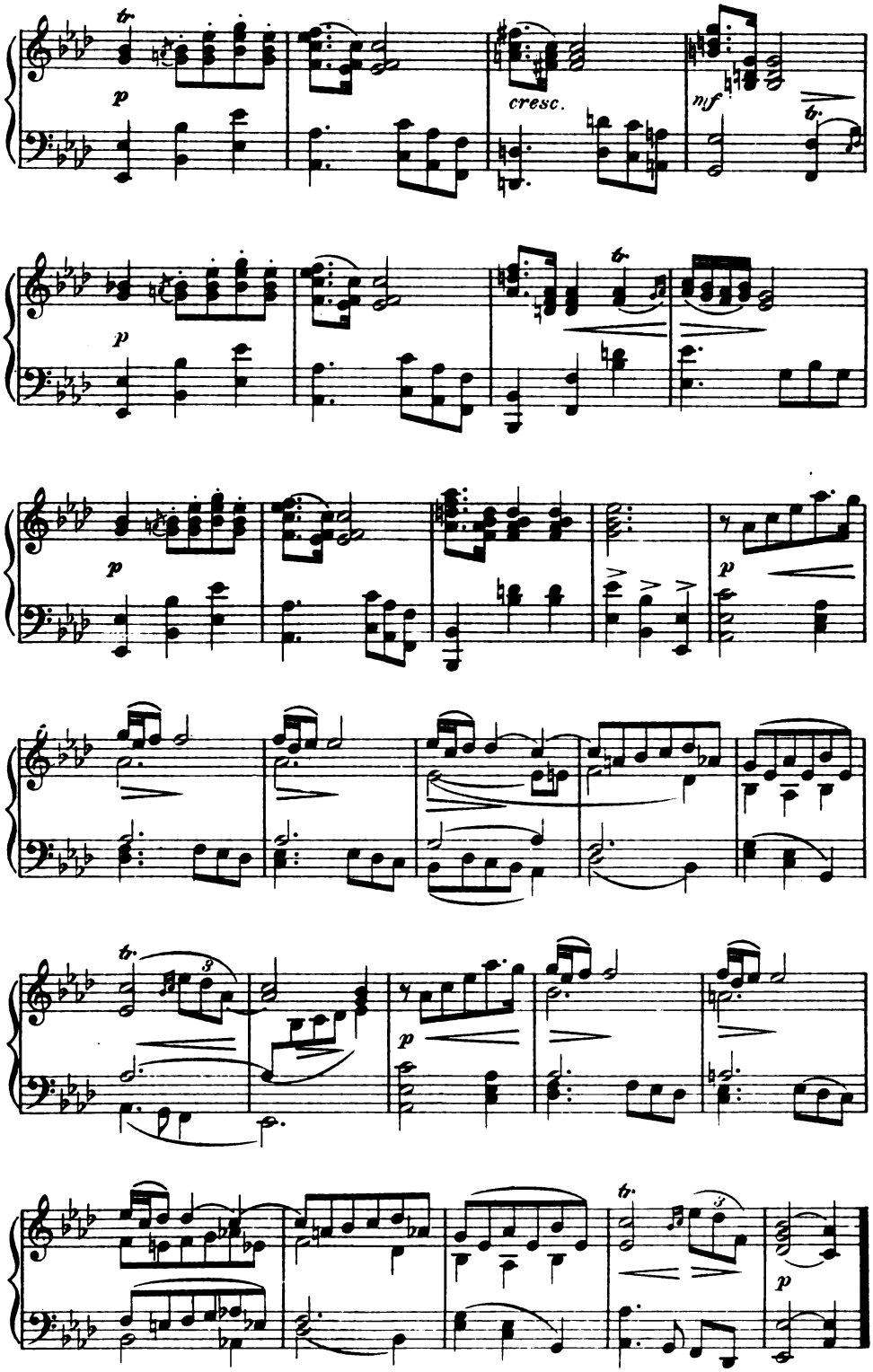



Eigentum des Tondichters. Aus dem unveröffentlichten Manuskript mit besonderer Genehmigung. Alle Rechte vorbehalten

Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München

57926
XIX. 5

Digitized by Google

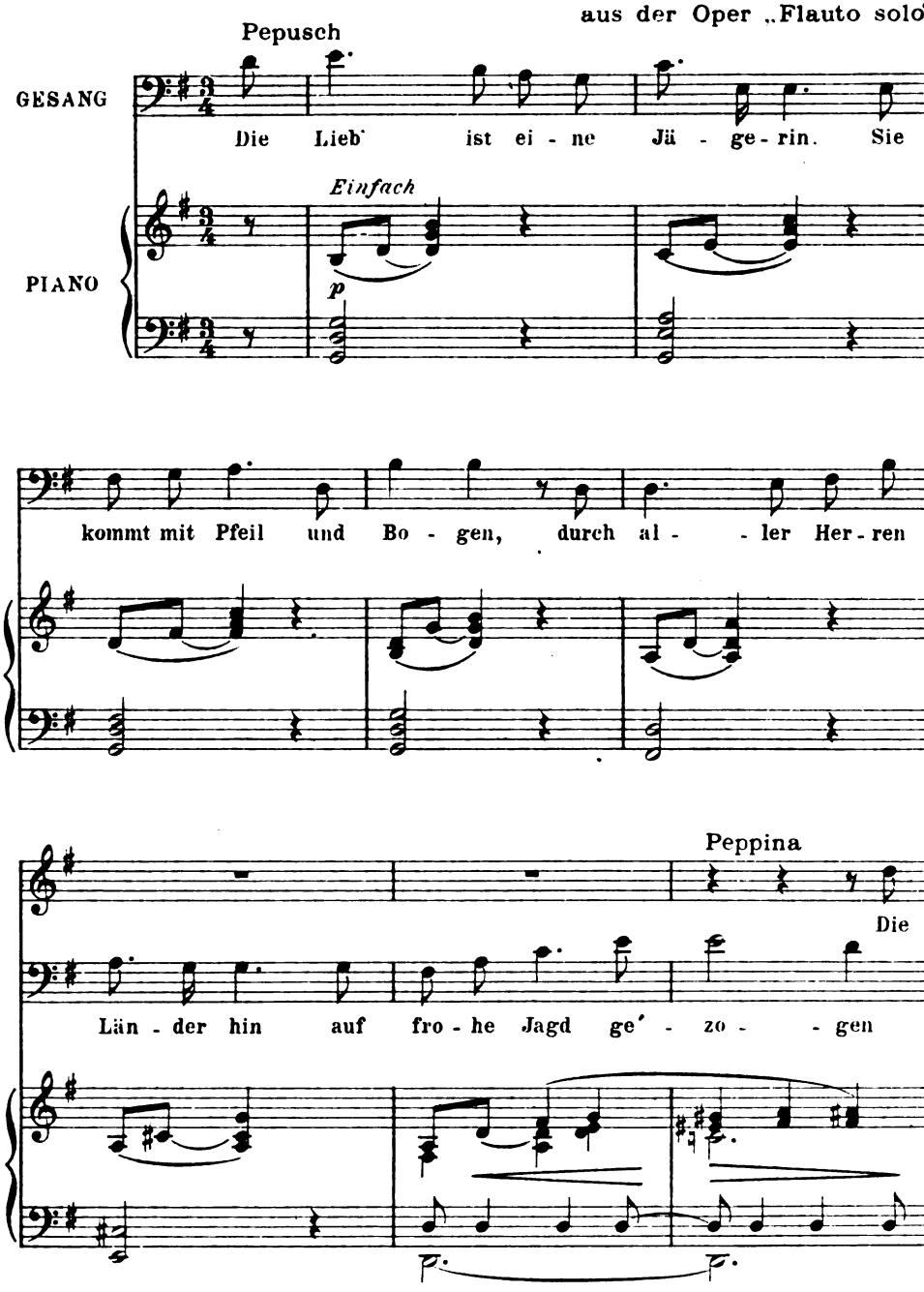





Digitized by Google

# EUGEN D'ALBERT

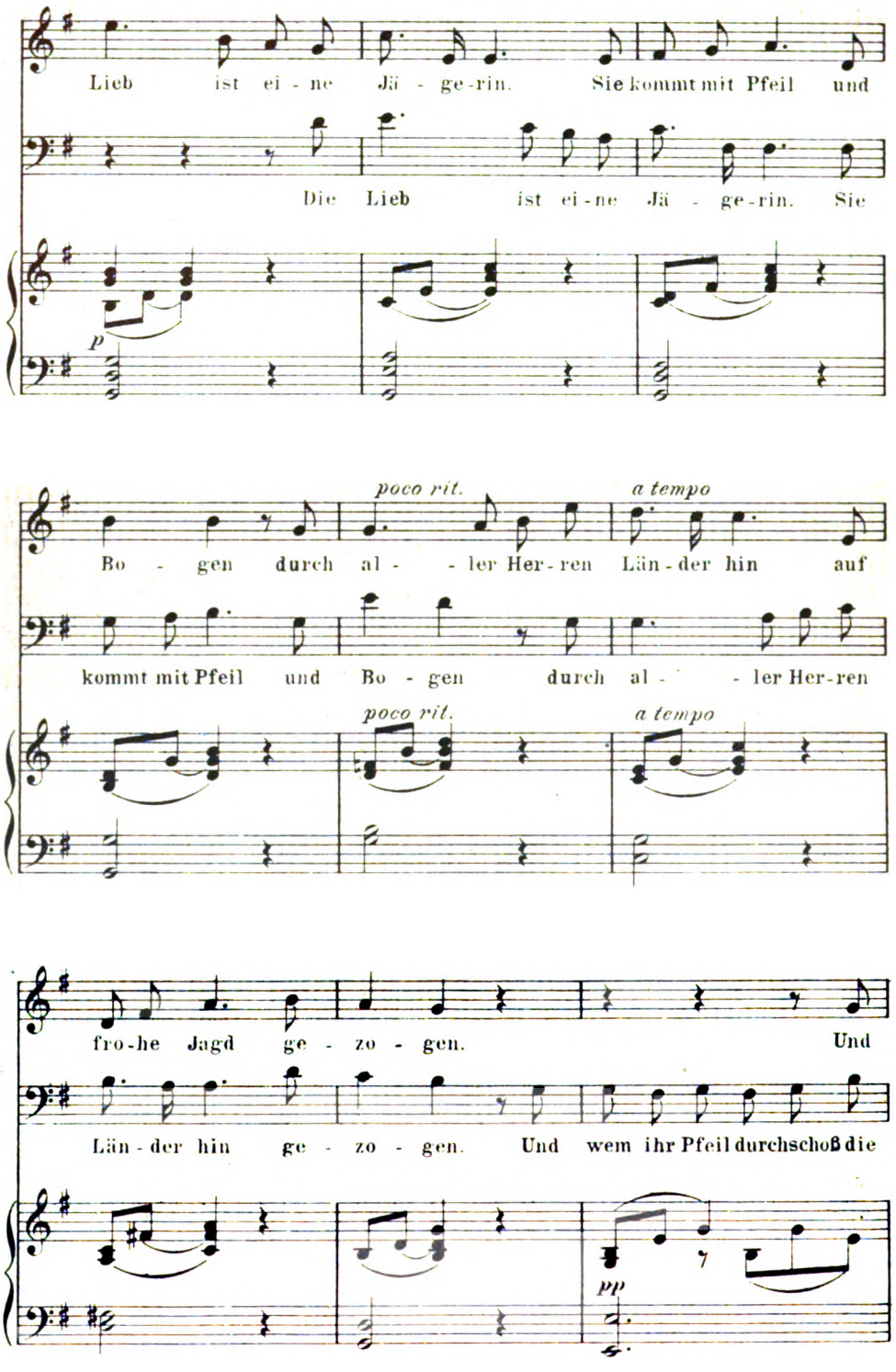
**ZWIEGESANG**
**aus der Oper „Flauto solo"**




Eigentum des Tondichters. Aus dem unveröffentlichten Manuskript mit besonderer Genehmigung. Alle Rechte vorbehalten.

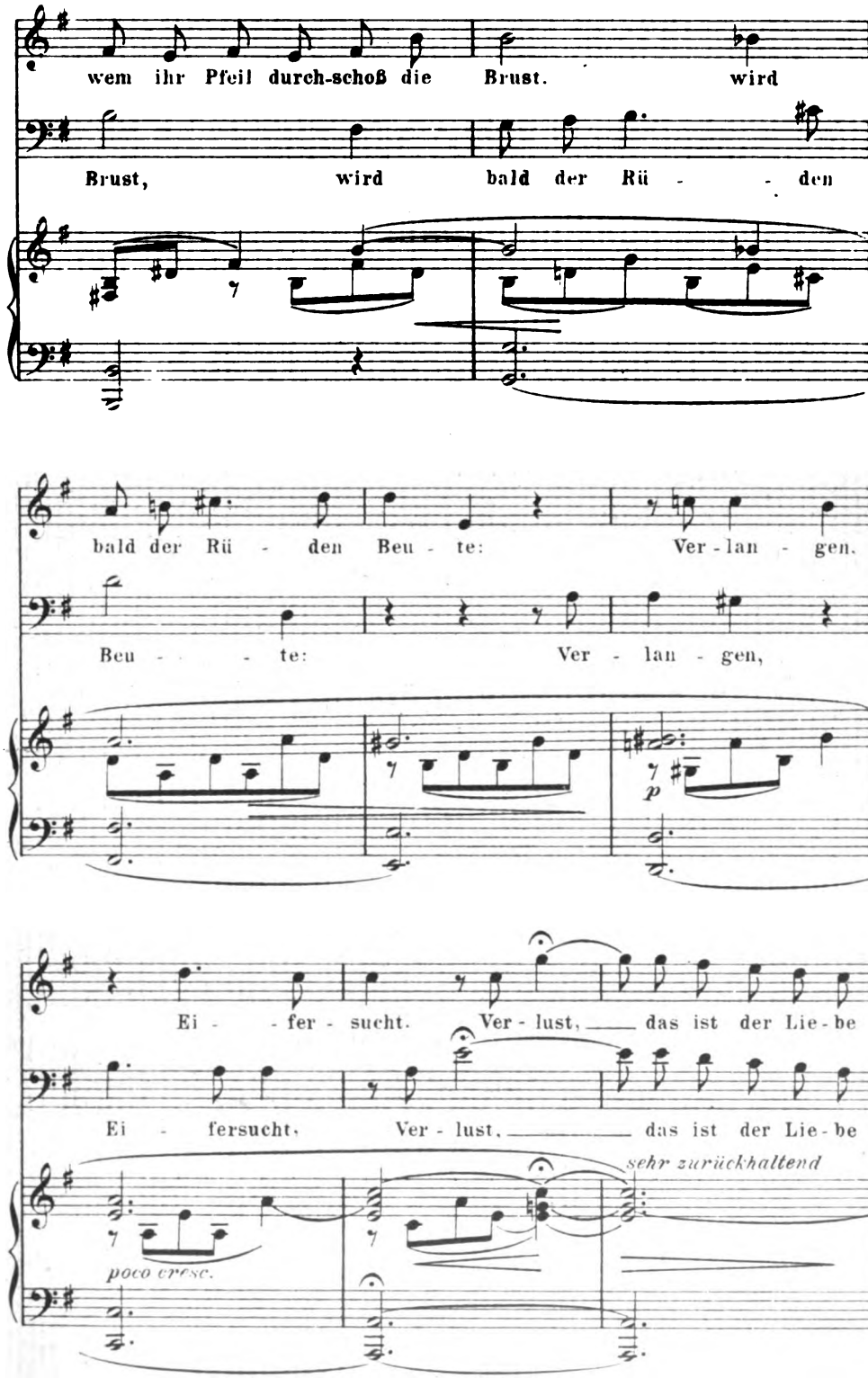
57926
XIX. 5

Digitized by Google



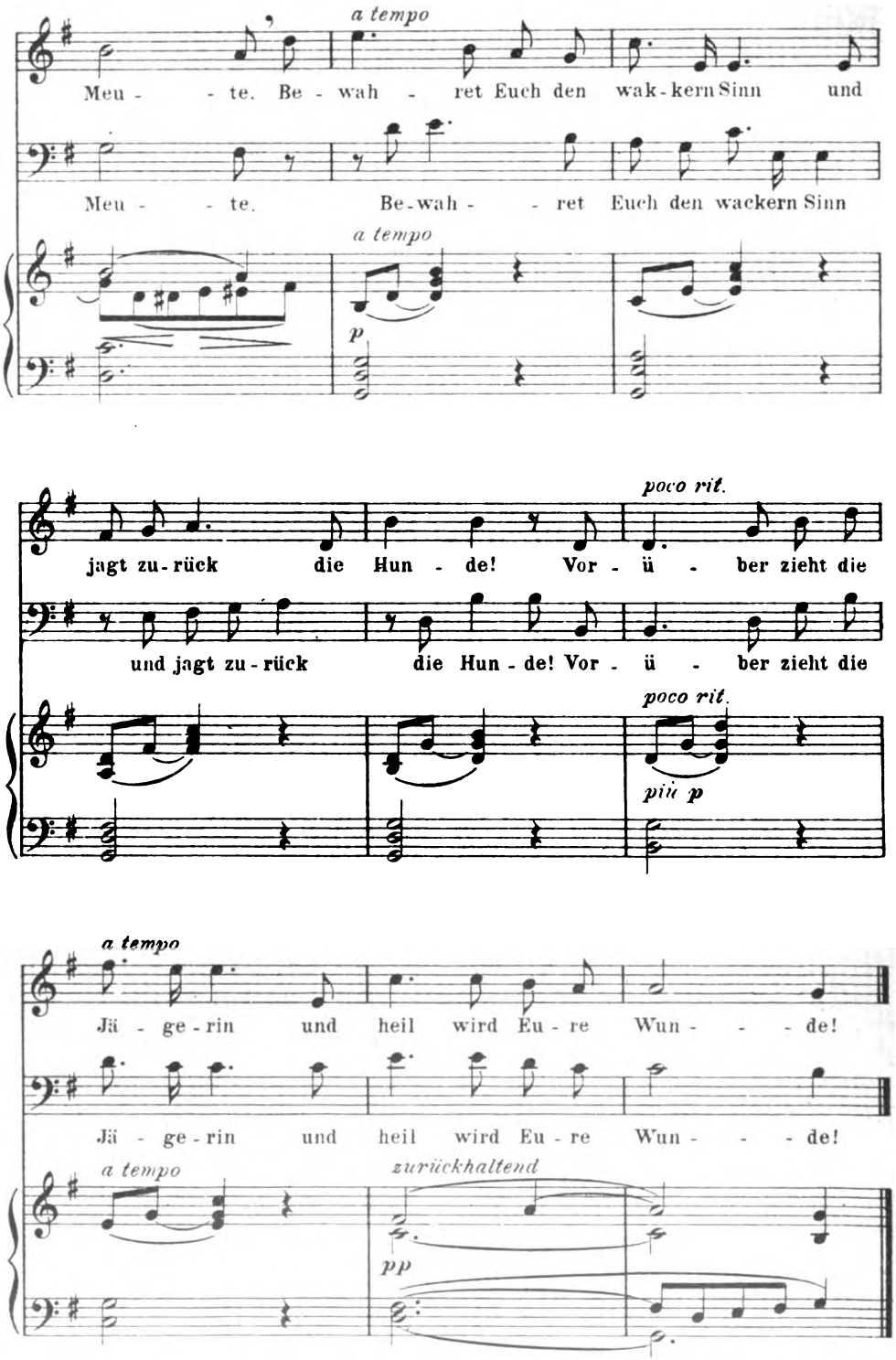



Digitized by Google




57926
XIX 5

Digitized by Google



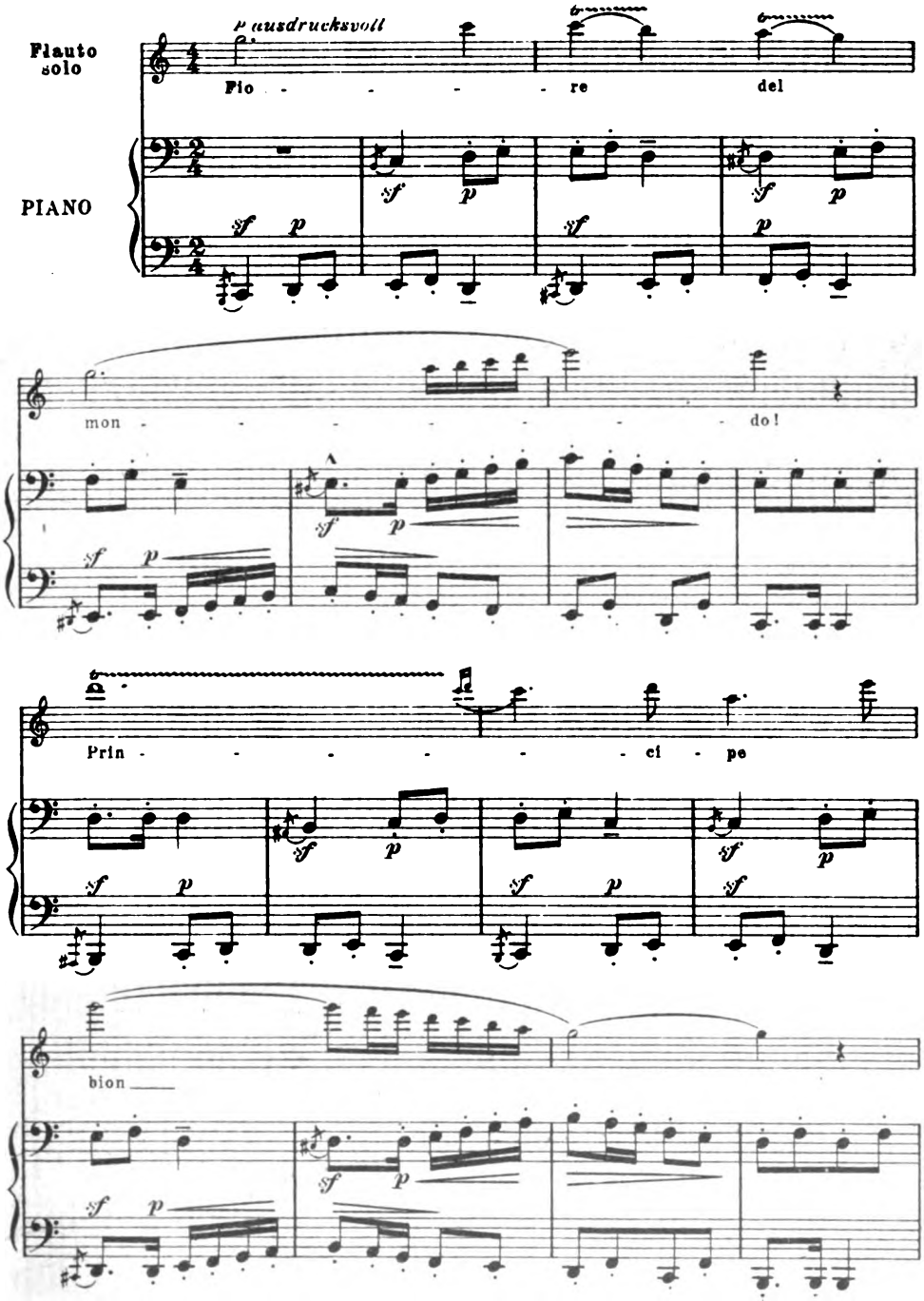



Digitized by Google

# EUGEN D'ALBERT

## DER SCHWEINEKANON

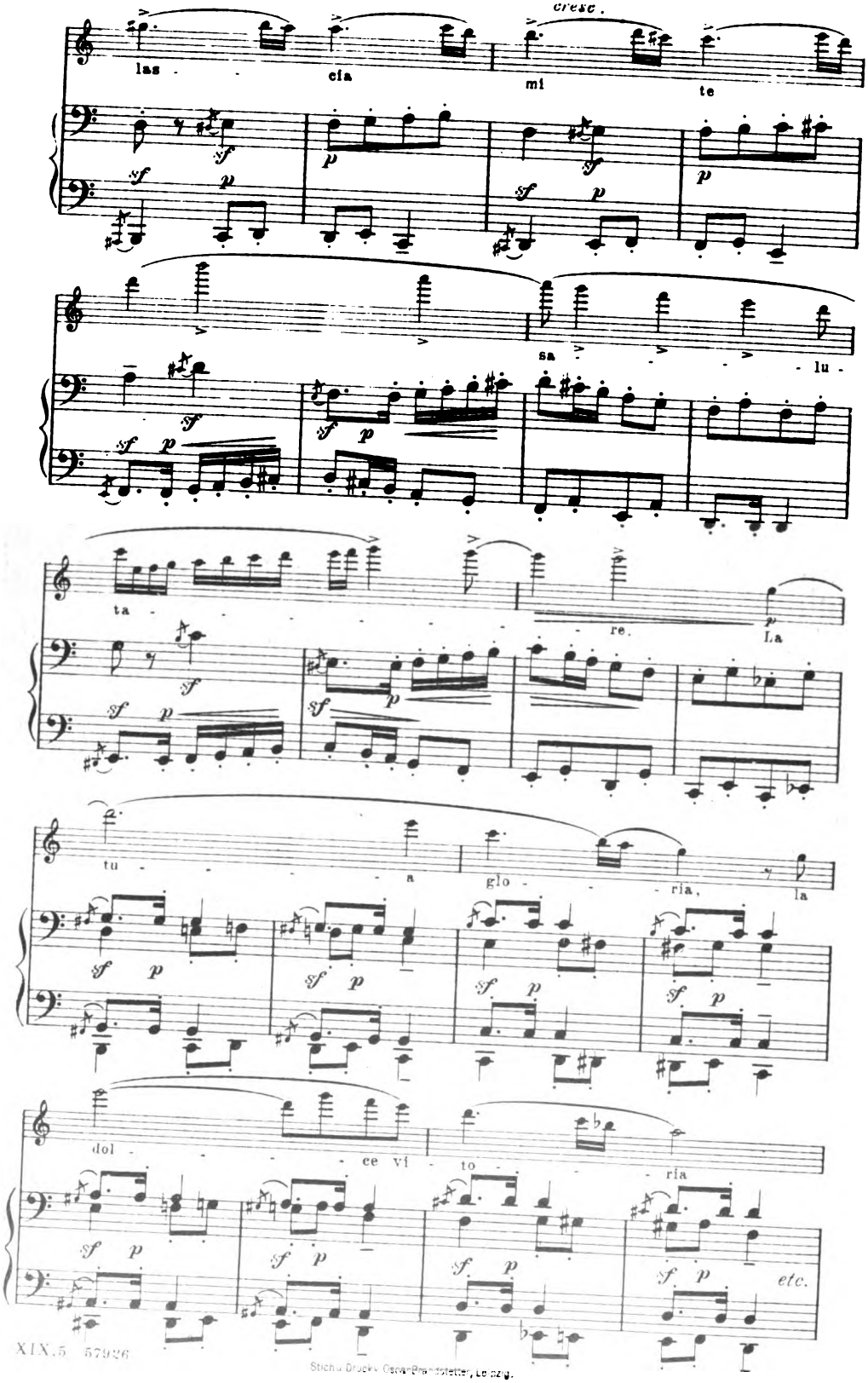
aus der Oper „Flauto solo"




Eigentum des Tondichters. Aus dem unveröffentlichten Manuskript mit besonderer Genehmigung. Alle Rechte vorbehalten

57926
XIX, 5

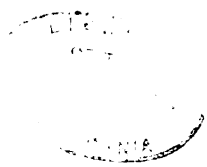
Digitized by Google






Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

Digitized by Google



Digitized by Google

UGO VAN DER GOES

KW

Digitized by Google

Digitized by Google

UCO VAN D
Digitized by Google

Zweites Dezemberheft 1905

19ter Jahrgang Heft 6

## Spielzeug

In der Nähe eines kleinen „Wildbades" droben im Oberbairischen hatte ich in diesem Spätherbste noch — die Sommerfrischler waren längst daheim, der Schnee lag auf den Hängen schon tief ins still gewordene Tal hinunter — einen so seltsam lieblichen Eindruck, daß ich ihn nicht so bald vergessen werde. Ich verdankte ihn doch nur ein paar Bauernkindern, die spielten. Zwei Geschwister, ein Bub vielleicht von sechs bis sieben, ein Mädel etwa von fünf Jahren, hatten sich nah am väterlichen Hause im Gehölz ihr Kinderweltlein zurechtgemacht. Aus nichts, als aus Gaben des Waldes selber, so, wie sie zu finden waren. Ein Bauernhaus, das Balkengerüst aus Reisern, die Wände aus Moos, das Dach aus Blättern, nach Landesart mit Steinen darauf. Daneben ein Stall, eine Werkstatt, ein Holzstapel. Stattliche Bäume, will sagen: Fichtenzweigbüschel darum. Aus dem Waldbach ein Wässerchen abgeleitet, das durchs Gehöft und, durch ein Rohr in einen borkenen Trog, auch als Brunnen im Hofe floß. Stege und Wege rings, Hecken und Zäune. Man sah das Ganze zunächst kaum, wie man ein altes Alpendorf im Walde von Ferne nicht auf den ersten Blick erkennt, weil sich's ja nur aus denselben Stämmen und Steinen wie die Umgebung zusammenfügt. Blickte man aber schärfer zu, so ward auf zwanzig Meter im Kreis die ganze Umgebung lebendig: dort war noch eine Nachbarhütte und dort noch eine ganz abgelegene, Weglein, wie Ameisenstraßen, führten von einer zur andern, Büsche standen da und dort, kleine Kreuze und eine Kapelle sogar, — es war, als ob die hohen „echten" Bäume über einer Ansiedlung von Zwergen rauschten. Ich dachte daran, wie Stifter und Rosegger uns Waldbubenspielereien schildern. Die waren ungewöhnlich begabte Kinder gewesen, waren das auch diese, mein Sepp hier und 's Leni? Nicht, daß sie danach aussahen, und wie ich herumfragte und herumschaute, hörte ich's auch: so spielen die Bauernkinder dort fast alle. Freilich, sie bekommen auch schon neues Spielzeug, feines. Das neueste, was ihnen eine Stadtherrschaft mitgebracht, war: „Looping the Loop" aus Blech. Das Gefährt rasselte mit höchster Sicherheit immer wieder durch den Kreis, ohne abzufallen. Allerdings, nachdem sich die Buben und Mädel genugsam von dieser Tatsache überzeugt hatten, gingen sie wieder in ihre Zwergdörfer. Sie bevölkerten sie mit Hölzlein, die Beeren als Köpfe trugen. Wie ihre Backen glühten, wie ihre Lippen schwatzten, das bewies, wie sehr sie bei der Sache waren. Kam doch mir Altem noch die Versuchung, da mitzuspielen. Die



Digitized by Google

hatten (sie lebten ja auf dem Land!) „Looping the Loop" gesund überstanden. Nächstes Jahr bringen ihnen die Sommerfrischler vielleicht eine Blecheisenbahn mit der Feder im Leibe mit, die du nur immer aufzuziehen brauchst, so schnurrt sie hundertmal hintereinander auf derselben Schienen-8 herum. Und wenn auch das noch nicht wirkt, dann übernächstes Jahr, was heuer die Annoncen preisen: „Die lebende Puppe — das herrlichste Weihnachtsgeschenk, die sensationellste Erfindung und ein Wunder der Feinmechanik: geht selbsttätig, spricht beim Gehen von selbst, schläft und lebt, ist hochfein kostümiert, hat vorzügliches Uhrwerk."

Ist es uns Eltern allen immer bewußt, welche Wichtigkeit das Spiel hat? Ich weiß nicht, ob es einen Gegenstand in dem ganzen großen Gebiete unsrer Arbeit gäbe, der einer Weihnachtsbetrachtung würdiger wäre, als eben das Spiel.

Das Kleine liegt in der Wiege, saugt, schläft und schreit, von persönlichem Seelenleben haben Mama und Großmama noch recht wenig entdeckt, was auch Papa, der kritische, ohne zu lächeln, gelten ließe. Da hängt man ihm eine bunte Kugel übers Bett, und wie sie hin und her schwebt, so guckt das Kind nach ihr hin. Nun lacht es und nun greift es danach. Angestoßen, bewegt sich der Ball noch mehr — das gibt eine Freude! Das erste Spiel ist eingeleitet. Wann hört das letzte auf?

Die erste Uebung ist eingeleitet von Mutter Natur. Die erste, um das Kind im Spiele ohne Unlust und Schaden geschickt zu machen für die Welt, in der sich die Dinge doch sonst so hart im Raume stoßen. Im Spiele, das heißt: ohne daß diese Dinge es treffen könnten. Die niedern Tiere sind fertig, sobald sie entstanden sind, wo aber die Natur eine Jugendzeit gebildet hat, da erzieht sie auch im Spiel. Noch ungefährdet von den Härten der Wirklichkeit lernt der junge Vogel, lernt der junge Hund, das Kätzlein, das Fohlen, sich anzupassen an seine Umgebung, sich vor ihr zu schützen, soweit das geht, sie zu beherrschen, soweit das geht. Und so lernt es vor allen der Mensch. Wie die grelle Erscheinung der leuchtenden Kugel den Säugling dort aufmerken ließ und sein Auge übte, wie sie bei der Bewegung auch die Hände im Greifen und Treffen übte, so werden Entsprechendes später Häuschen und Puppen, Zinnsoldaten und Arche Noah tun, Fangball und Sprungleine, Reifen und Armbrust. Im spielenden Nachbilden der Dinge, die da sind, wird das Kind die Geschicklichkeit seiner Hand, ohne daß es selbst an dergleichen denkt, erziehen. Und zugleich wird es sich im Beobachten der Wirklichkeit üben. Mit anderen Spielen wird es seinem Gedächtnis Gelegenheit geben, sich zu stärken, indem es sich betätigt. Mit anderen oder auch mit denselben Spielen (denn wo trennte die große Vereinigerin Natur wie ein Registrator in Fächer ab?) wird es sich üben im freien Schalten mit dem, was sein Gedächtnis ihm bewahrt hat, wird es seine Phantasie bauen und beleben lassen. Und wenn es das Holzscheit als Menschenkind und die Säule als Fräule nimmt, so übt sich's, nach einer gemeinsamen Eigenschaft oder nach einigen



Digitized by Google

Eigenschaften ein Ganzes zu erkennen, so übt es sich, Symbole anzuschauen. Und Symbole zu fühlen.

Der Ernst des Lebens macht hinter dem Kind auf täglich sechs Stunden die Schultüren zu, allmählich reift aus ihm Jüngling und Jungfrau heran. Das ernste Lernen und das bewußte zweckmäßige Ueben auf ein bestimmtes Ziel hin drängt sich, so muß es ja sein, vor das unbewußte Ueben im Spiel. Aber wehe, wenn es das Spiel verdrängen würde! Und wenn du nur Räuber und Indianer spielst: um es gut zu können, mußt du flink und ausdauernd sein, mein Junge, aufpassen, geistesgegenwärtig sein und etwas Mut und Feuer haben. In den Kampf- und Turnspielen üben sich ja nicht die Muskeln und Nerven allein und kräftigt sich nicht bloß der Körper, auch der Wille tut das, der Wille sich selbst gegenüber und den andern. Und die sozialen Triebe tun's, das Unterordnen im Dienste einer Gemeinschaft wird geübt und das Befehlen zu den Zwecken des Ganzen. Das Einsetzen aller Kräfte für eine Aufgabe bildet dann der Sport aus, er, unter den Spielformen eine der vortrefflichsten, wo nicht aus dem Lehrer der Drillmeister ward.

Was aber zieht sie alle, die Kleinen und Großen, zum Spiel? Es ist nicht eine Eigenschaft bloß: ach nein, der müßte ein feiner Leibes- und Geisteskenner sein, der uns alle die vielen Antriebe und ihre Ursachen begrifflich auseinandernesteln wollte, die da im Gewirr zusammenkommen! Gelehrte haben's versucht und zu gutem Teile vollbracht, uns genüge hier, auf das Ergebnis von all den Einzelbewegungen in der Menschenseele zu blicken, auf jenes köstliche Spielgefühl, dieses Hochgefühl, das die Menschen Dinge genießen läßt, die nicht sind, und von denen er weiß, daß sie nicht sind, während er ihrer genießt. Es wird ja selbst dem kleinen Kinde das Spiel nur ganz selten zu einer Art von Hypnose, die es der Wirklichkeit ganz vergessen läßt: das Mädchen weiß doch, daß ihre Puppe nicht ihre Tochter, der Knabe doch, daß der Zinnsoldat kein wirklicher ist, und wenn sie die „Kleine" mit noch so viel Zärtlichkeit pflegt, und wenn er sich noch so stolz als Schlachtenlenker fühlt. Mit diesem wundersamen Doppelbewußtsein aber wird ihm die Unabhängigkeit, die Freiheit verbürgt: spiele nur als sein Partner zu handgreiflich den Räuber oder den Häscher, hui, ist die junge Seele daheim von den Abruzzen her auf dem Rasenplatz. So lebt als Herr zweier Welten, wer spielt. Und so erweitert der Spielende auf beglückende Weise sein Ich über den Kreis der Bedingungen hinaus, in die er mit seinen zwei wirklichen Beinen gestellt ist. Und genießt der Lust am Mehr-Sein, als er ist.

Gewiß führt dieses Sich-Ausdehnen über den eignen Kreis nicht immer und ohne weiteres zum Glück. Gott behüt uns vor einer Erziehung, die dem Spiel nicht als Gegengewicht das ehrliche nüchterne Lernen gäbe, das mit Erdenschwere vom Phantastern wegzieht. Es gibt ja auch Spiele genug, die der Phantasie nur die Rolle des Dieners lassen, der den wichtigeren Personen die Türe aufmacht — Spiele, bei denen Geschicklichkeit, Beobachtung, Willensentschluß, Mut und andere gute Eigenschaften auf der erst phan-



Digitized by Google

taſtiſch gebildeten Bühne des Spiels nunmehr ganz real ſich üben. Der Menſch, der harmoniſch gedeiht, pflegt auch ſie, aber die andern vernachläſſigt er deshalb nicht. Vernachläſſigt er auch nicht, wenn Mannes- oder Frauenreife naht, noch, wenn ſie da iſt. Sein Spiel wandelt nur den Namen. Als Erwachſener heißt er's Kunſtgenuß. Und wie er im Handeln ſeiner eigenen Arbeit, im beobachtenden und durchdenkenden Erfaſſen der Wirklichkeit, im Nach-Erkennen fremder Erkenntniſſe auf dem Seienden baut, ſo ſteigert er ſein Fühlen vorausſchwebenden Idealen nach über das Wirkliche hinaus. „Was ſich nie und nirgends hat begeben, das allein veraltet nie." Aus den Möglichkeiten bauen ſich ihm Bilder der Zukunft auf, wertvolle Bilder, denn was von ihnen verwirklicht werden *kann*, wird die Zeit verwirklichen, wenn es nur erſt einmal vorgeſchaut, vorempfunden, wenn nur das Sehnen danach erſt geweckt iſt. Und im *Vorgefühle* des höchſten Glückes findet ſeine Befriedigung ſelbſt der Fauſt.

Alles das iſt nicht im geringſten Neues. Erſtaunlich iſt nur, daß, obgleich es ſo Altes iſt, heute noch Spielzeug wie die „lebende Puppe" möglich iſt und zwar nicht nur in „reichen" und „vornehmen" Kreiſen, ſondern auch in ſolchen, die außerdem noch „gebildet" ſind. Was ſoll ein Kind mit dem Dinge anfangen, das alles ſchon tut, was es ſelbſt, das Kind, erſt hineintragen müßte, wenn es der Erweiterung ſeiner Gefühle ſpielend genießen und ſeine Kraft ſelber im Spiele erweitern ſoll? Sie „geht ſelbſttätig", „ſchläft und lebt", „iſt hochfein koſtümiert". Aber das würde ja gerade erſt den Segen des Spieles ausmachen, daß vom „Koſtümieren" bis zum „Sprechen" alles als Phantaſie und Gefühl *im Kinde* entſtände, daß nicht das „vorzügliche Uhrwerk", ſondern des Kindes *Seele* die Puppe belebte. Wieder eine Banalität, die man ſich auszuſprechen ſcheut, ſo ſelbſtverſtändlich iſt ſie jedem, der nur je über Spiel und Spielzeug nachgedacht oder etwas Ernſteres geleſen hat. Und doch zeigt jeder Spielzeugkatalog und jeder Spielwarenhändler beſtätigt es, daß die beliebteſten „Nouveautés der Branche" alljährlich auf das Phantaſietöten ausziehen. Der Erwachſene kauft, was *ihm* einen Augenblick Vergnügen oder was beim Kinde für einen ebenſo flüchtigen Augenblick den „größten Effekt" macht. Und was „gefragt" wird, das eben fabriziert „die Branche".

Immerhin dürfte ſo gut wie alle übrigen kunſtgewerblichen Betriebe auch unſre Spielzeuginduſtrie auf ihre Koſten kommen, wenn ſie die neue äſthetiſche Bewegung ernſthafter zu verſtehen und danach ſie zu berückſichtigen, „geſchäftlich" geſprochen: „auszunutzen" ſuchte. Es liegt beim Spielzeug vielleicht nicht anders als bei Haus, Möbel und Gerät: wir haben die Ueberlieferung verloren. Oder wenigſtens: wir ſind eben dabei, ſie zu verlieren. Einfaches, Derbes, mannigfach Verwendbares, Charakteriſtiſches wird immer ſeltener und wird ſelbſt auf den Weihnachtsmärkten, zumal in den Großſtädten, ſchon zum Erbarmen ſelten, während Knecht Ruprecht noch zu meiner Kinderzeit ſchon durch die bäueriſchen Holzarbeiten eine Menge ſolcherlei luſtigen Zeugs in den Sack bekam. Dagegen iſt beim Markte immer



Digitized by Google

mächtiger geworden die Richtung auf das „Fertige", das „von sich aus" ein bis drei Kunststücke kann. Und auf das sogenannte „Schöne". Ach, dieses Schöne! Mit den eleganten Puppenkleidern pflegt es geradezu Eitelkeit und Putzsucht. Soweit dieses „Schöne" aber, das Puppen-Schöne, Formen und Farben selbst bearbeitet, verdirbt es den gesunden kindlichen Sinn für kräftigen Ausdruck und päppelt das Vergnügen jener hohlen Gefälligkeit, Eleganz und äußerlichen Glattheit groß, das uns jahrzehntelang selbst bei den Aposteln und dem Heilande auf kirchlichen Bildern vorzugsweise nach Gewandmotiven, großartigen Attitüden und wohlgefälligen Locken sehen ließ.

Anfänge der Besserung sind gemacht, nachdem beim Bilderbuche der Bann gebrochen worden war. Ich erinnere an das „Dresdner Spielzeug", das von verschiedenen Firmen und neuerdings auch von einem Vereine unter Beihilfe tüchtiger Künstler schon glücklich ausgebaut wird, auch schon billiger geworden ist, bei reger Nachfrage ohne Zweifel noch wesentlich billiger werden kann, und dessen Grundsätze man jetzt auch anderswo zu verwirklichen strebt. Nach ganz anderer Richtung brauchbar ist z. B. der Baukasten „Matador" des Albrecht Dürerhauses in Berlin. Hoffentlich nehmen sich die Künstler bald auch desjenigen Spielzeugs an, das früher zu dem hübschesten von allen gehörte, der billigen Modellierbilderbogen, mit denen sich einst auch das Kind der Armen schon allerliebste Dörfer und Städte selber zusammenpappen konnte, während jetzt die alten künstlerischen Vorlagen größtenteils durch Papier-Gebäude „ersetzt" worden sind, die freventlich an die Ideale der Baugewerkschulen Gottlob nun vergangener Jahrzehnte erinnern. Auch das Puppen-Theater empfehle ich unsern Künstlern und denen, die mit ihnen gehen. Nicht nur das teure mit hölzernen Figuren, nein, gerade das billige und billigste, herzustellen nach Bilderbogen zu 10 bis 25 Pfennigen das Stück. „Die Menge tut es."

Aber wir laufen Gefahr, bei der Umschau nach Einzelheiten das Ziel unsrer Weihnachtsbetrachtung zu übersehen. Man darf wohl sagen: die Schule ist das künstliche, das Spiel ist das natürliche Erziehen. Versuchen wir nicht, abzuwägen, was für den Menschen wichtiger ist, wir könnten's vielleicht nicht einmal! Bedenken wir lieber einmal, und sei es nur obenhin, was alles an Kräften des Leibes und der Seele im Spiele geübt, gebildet und vorgebildet wird vom Niedrigsten bis zum Höchsten oder auch vom Höchsten bis zum Niedrigsten, je nachdem das Spiel ist. Dann erstaunen wir vielleicht über seine Macht als Veredler oder Erniedriger. Gottlob: wie ein gesunder Leib nicht so leicht Bazillen, so nimmt ein gesunder Geist nicht so leicht Krankheitskeime auf, und in der Jugendkraft erst recht nicht. Gar zu ängstlich zu sein, ist kein Grund. Aber zu einer Bazillenzucht doch wohl erst recht nicht. Lehnen wir das modische immer „feinere" und „feinere" Spielzeug mit Entschiedenheit ab und bringen wir immer wieder auf einfaches, das den geistigen Zähnen zu knacken gibt, statt daß es ihnen die Speisen zugeschnitten, ja vorgekaut zuschiebt. Das ist etwas Nötiges zur Reformation des Jugendspiels. Und somit immerhin auch etwas Nötiges an unsrer Kulturarbeit überhaupt. A



Digitized by Google

## Hilligenlei

Schlagen wir das Buch auf, so klingen uns zunächst als Präludium ein paar Akkorde darüber entgegen, von was für Menschen nicht gehandelt werden sollte und von was für einem doch. Nämlich: Von einem derer, die, während sie hinter Irrtümern herlaufen, auf der nächsten Wiese statt einer Eselsherde eine Engelsversammlung erhoffen und bei der nächsten Wegbiegung unterm Eichbaum das ewige Wesen selber. Dann folgt die eigentliche Eingangsszene, die an Realistik nichts zu wünschen läßt, bei Rieke Thomsen, der Hebamme. Wir denken an berühmte Vorbilder und sehen den kleinen Dusenschön liebevoll an, als er nun eben geboren ist, während seine Mutter stirbt und seine Großmutter die Geschichte seiner Vorfahren erzählt. Frenssen ist gründlich, er zeigt uns wirklich seinen Helden ab ovo. Bewahre, unsre Annahme hat sich das erste Mal verlaufen: der kleine Dusenschön spielt in dem Romane durchaus eine Nebenrolle.

Ist Frenssens „Hilligenlei" überhaupt komponiert? Im Anfang scheint es auch sonst nicht so, man kann hundert Seiten lesen, ehe man die Fäden hat aus diesem Gewirr von Gängen, von Szenen, von Menschen hinaus auf einen Weg. Dann erst schreitet Kai Jans neben uns, aber auch noch nicht, ohne sich oft auf Stunden seitab in Wies und Wald zu verlieren. Währenddem plaudern andre an seiner Statt, oft von sich, noch öfter von lange vergangenen Geschichten, bei denen auch sie selber gar nicht beteiligt waren, und nur ausnahmsweise einmal von der Hauptperson. Trotzdem bezieht sich, je länger, je deutlicher, immerhin das meiste doch irgendwie wenn nicht auf Kai Jans, so wenigstens aufeinander. Das Buch ist schon komponiert, nur, leider, ist dieser seinem Gehalte nach bis zur Tragik ernsthafte Roman in der Weise eines humoristischen komponiert.

Daher wohl vor allem kommt es, daß wir für Kai Jans nicht so sehr erwärmt werden, als wir's eigentlich sollten. Ein überfeinfühliger und übermitleidiger Sohn aus armem Haus, der als kleiner Jung gar nicht begreifen will, daß es wirklich und leibhaftig auch schlechte Menschen gibt, der dann als Lehrling und Faktotum beim Wurstblättchen-Drucker selbst zum Phrasenmachen mißbraucht wird, der als Seemann mit in die Welt zieht, als ehemaliger Matrose auf die Schulbank gesetzt wird, dann Lehrer werden will, dann Prediger wird, der die verspielt hat, die ihn liebte und die er liebt, und nun nach Südafrika zieht, und nach Jahren, krank heimgeschickt, am Hafen stirbt! Wäre dieser Kai Jans nicht eigentlich ganz ein Mensch danach, den Leser so zu gewinnen, daß er ihm wie einem Freunde den Kranz, im Innersten ergriffen, aufs Grab legte? Je nun, kommen alle die andern auf lange Strecken so gut ohne Kai aus, so sagen ihm schließlich auch die Leser leichteren Herzens Lebwohl.

Und noch etwas tritt dazu. Kai, der sehr, sehr lange ein unmündiges Knäblein geblieben ist, hat sich nun doch „in stiller Dorfeinsamkeit, unter vielen klugen und ernsten Büchern, unter mühseligem, wirrem Kampf" „ins Mannesalter hinübergerettet". „Von Kind an mit dem Sinn für das Natürliche, Schlichte, Wahre be-



Digitized by Google

gabt, mit Adams Augen, und darum verwundert stehend in einer verschrobenen Welt", sieht er lange alles um sich furchtbar und unerträglich. „Der wirre Weg der einzelnen Menschen, die Kleinlichkeiten und Verlogenheiten der menschlichen Gesellschaft, die mühselige Existenz des Staates, der hölzerne, stumpfe Glaube der Kirchen, der langsame und blutige Weg der Menschheit: das alles stand mit dumpfen Augen vor ihm, und wenn er es ansprach, hatte er weder Rede noch Antwort." Allmählich aber, ganz allmählich geht ihm die Hoffnung auf, daß grade ihm, dem oft Verlachten, vielleicht die Gabe geliehen sei, die Dinge natürlicher und klarer zu sehen, als andere Menschen, eben weil er sie mit Kinderaugen sieht. Und eben deshalb: seinem Volke vielleicht ein Buch schreiben zu können, das es zum wirklichen „Hilligenlei" führe, zum Heiligen-Land der Gesundeten: ein Buch von deutscher Wiedergeburt. Zunächst: über den Untergrund unsres Wesens, „weil wir kein rechtes Weltgefühl, keine rechte Religion haben". So entsteht „die Handschrift" „das Leben des Heilands, nach deutschen Forschungen dargestellt". Sie nimmt im Buche mehr als hundert Seiten ein. Und sie schildert das geistige „Hilligenlei", nach dem die Kai Jans suchen, wie die Seichten der Erdenstadt Hilligenlei nach dem däniſchen Goldschiff im Dünensand. Ich meine nun: diese „Handschrift" hätte wie ein heiliger Berg ins blaue Licht emporragen müssen, der all das Erzählte beherrschte, daß es rings wie fröhliche Wälder und Matten mit Hütten, Dörfern, Städten um dieses Berges Hänge gelagert erschienen wäre, dessen Gipfel mit ewigem Silber zu allen nieder und über alle hinsah. Das hätte auch „Hilligenlei" als Dichtung die Krone aufgesetzt.

Die „Handschrift" ist Frenssens Bekenntnisbuch. Nicht seines allein, er betont es im erzählenden Text wiederholt und betont es mit allem Ernste noch einmal am Schluß, daß er darin nur die Forschungen der modernen Theologie verwertet habe, er ist weit von der Anmaßung entfernt, hier Gedanken-Schöpfer zu sein. Sie schildert den Heiland durchaus als Menschen, nicht als Gottessohn. Ich könnte von dem Inhalt dieses Bekenntnisses an dieser Stelle nicht reden, ohne Uebergriffe in fremdes Gebiet zu tun. Daß es im wesentlichen auch meiner Ueberzeugung entspricht, hat mit seiner Bewertung als Teil im Ganzen auch nichts zu tun. Innerhalb einer Dichtung verlangen wir Dichtung, innerhalb einer Darstellung, die vor unsrer Phantasie mit beseelten Leibern lebt, wenn es zu solchem Stoffe geht, noch eine Steigerung. „Die Handschrift" bringt eine Ermattung. Demselben Frenssen, der in kleinen Erzählungen einer unsrer ersten Meister ist, ist seine Phantasie bei diesem herrlichsten aller Gegenstände vor Suchen, Wissen, Denken, vor Ueberlegen und Kombinieren des Verstandes lahm geworden. „Man kann sich das Bild nicht erschütternd genug ausmalen" — ja, warum zeigt es uns Frenssen nicht? „Die Herrschaft Gottes war in der Tat im Beginnen." Wir müßten sehend miterleben, wie sie keimte, wenn wir das recht mitempfinden sollten. „Es gibt nichts Grauenvolleres in der ganzen Welt, als wenn liebloſe Herzen die Religion zum Beruf haben." Das müßten wir fühlen aus seiner Dichtung, einem



Digitized by Google

Jesus nachfühlen, dem die Augen offen waren, zu sehn. Den Jesus zu zeigen, an den die Modernen glauben, seine Seele vor uns aufleben zu lassen, wie die Alten ihren Jesus zeigten, daß er vor uns wandelte und zugleich in uns lebendig ward, das verlangte die Aufgabe. Nicht Berichte und Reflektionen. Eine einzige kurze Darstellung von der Kraft, die im Lutherschen Bibeldeutsch beispielsweise der Gang nach Emaus ausstrahlt, hätte das ganze Werk übersonnt. Statt dessen ist die „Handschrift" eine gut geschriebene Agitationsschrift, vielleicht sehr nützlich an sich, in der Dichtung aber ein Fremdkörper. Gegen Frenssens Tiefe führt es zu einem gewissen Mißtrauen, daß er gerade hier versagt hat.

An hundert andern Stellen ist er ein Poet, der mit allen Sinnen in seiner Phantasiewelt lebt. „Hilligenlei", „Heiligland", das Hafenstädtchen, das da irgendwo zwischen Elbmündung und Insel Nordstrand an den Watten liegt, stellt uns seine und seiner Nachbarschaft Bewohner in einer Reihe von Menschen vor, die uns auf Jahre hinaus als beachtliche Bekannte, zu gutem Teil als geheime Freunde auf den Schlender- und Traumgängen unsrer Seele begleiten werden. Was Land und Volk dort unten so interessant macht, gibt auch ihren Gesichtern meist die besondere Farbe: Meerluft, die über Heide streicht, unbildlich gesprochen: das stäte Hineinwirken von Beziehungen aus der Ferne, aus der weiten Welt in eine alte Kultur, die noch Rasse und Heimat hat. In Holstein wohnt so verschiedenes Volk, daß nur ein Landeingesessener sagen könnte: diese Menschen sind ganz so geschildert, wie sie dort sind, oder sie sind es nicht. Aber wie es mit ihrer Wirklichkeit stehe, um ihre Möglichkeit steht's gut, denn ihre einzelnen Organe, gesund an sich, arbeiten auch für- und ineinander. Frenssens Vorliebe haben die Frauen: Er liebt, sie mit kräftiger Natürlichkeit und mit einer Sinnlichkeit auszustatten, die mitunter so stark ist, daß ich meinerseits die Reinheit und Keuschheit der Geschilderten nicht so entschieden betonen würde, wie ihr geistiger Vater tut. Es sind auch ein paar Auftritte im Buch, die an die Grenze des bisher in den Kreisen „Erlaubten" gehn, die doch Frenssen anstandslos lesen, und einen oder den andern davon hätte auch ich an dieser Stelle gern entbehrt. Dafür gibt es auch Szenen, die das Erkeimen einer tiefinnen noch keuschen Liebe mit Licht und Duft malen. Von Männern werden prächtige Gestalten neben sehr zweifelhaften Herren vorgeführt, aber glaublich sind sie alle, glaublich ist sogar das in seiner ganzen Mannschaft verschnapste sowohl wie das Ideal-Schiff, die so unmittelbar hintereinander uns ihre Leute zeigen. Stellenweise entzückend sind wieder Frenssens Kinderszenen. Das Zusammentreffen von Erscheinungen der alten und neuen Zeit in der Kleinstadt nahe der Großstadt ist oft ganz meisterlich dargestellt, ich mache auf die Zeitungsredaktion, den Klub mit dem präsidierenden Bürgermeister, die Wurstfabrik aufmerksam, Brennpunkte einer sonst auch überall munter herumleuchtenden vortrefflichen Geisteshelligkeit.

Nein, wir dürfen uns des Buches trotz seiner Mängel freuen. Und wer sich darüber ärgert, daß Frenssen jetzt mehr, als Größere,



Digitized by Google

gelesen wird, vor allem mehr als seine großen Lehrer Keller und Raabe, denen er so vieles von dem verdankt, was er ist, den möcht ich heute noch einmal fragen: wen las man an seiner Stelle früher? Haben wir schon die Zeiten vergessen, da Georg Ebers und Julius Wolff, da die Marlitt und die Eschstruth die Lorbeeren und die Goldstücke pflückten, die jetzt nach Meldorf gehn? Ist die Mode für Frenssen ein unverdientes Glück, für unsre literarische Volkskultur ist sie auch ein Glück. Verwerter, Vermittler, Führer bergauf, wie Frenssen einer ist, werden gebraucht. Wer die Kraft hat, der strebe über Frenssen noch höher hinauf, wer gar so viele hat, dem Nebenmanne dabei noch zu helfen, der helfe dabei. Zu schämen aber braucht sich keiner, den's nun einmal nicht weiter trägt, denn auch Frenssen wohnt schon in guter Luft, wenn auch der Rauch der Täler durch sie noch dann und wann seine Streifen zieht. A

## Weihnachtsmusik

Bald wird wieder das „O du fröhliche, o du selige" klingen um den kerzenhellen Tannenbaum. Denn die Weihnachtszeit ist eine musikalische Zeit, sagt man, und in den Weihnachtsartikeln werden wieder alle Glocken läuten, alle Schalmeien locken und alle Engelchöre singen. Lauscht man näher hin, so handelt sich's allerdings nur um die bewährten Stimmungsrequisiten aus der Handtasche des journalistischen Stundenrufers. Die vielbesprochene musikalische Herrlichkeit der Weihnachtstage steht heute zum großen Teile wirklich nur auf dem Papiere. Sie sind zwar auch in der Großstadt noch immer „inwendig voller Musik". Aber die Herzen singen sehr oft, indessen die Kehlen feiern.

Am klügsten wissen die Theater den Augenblick zu ergreifen. Jahr um Jahr stellen sie sich mit albernen Ausstattungsstücken ein, deren künstlerischer Wert zumeist gleich Null ist, die aber ihre ganze Daseinsmöglichkeit auf der entgegenkommenden, auf der bereits vorhandenen Stimmung des Publikums begründen. Wie anders müßte das erst sein, wenn diese Gattung nicht den gemeinen Spekulanten überlassen bliebe, sondern Kunstwerke darböte, welche die hier geforderte Stimmung selbst kräftig zu erzeugen imstande wären! Davon vielleicht ein andermal. Auch viele Chorvereine pflegen ihr Spätherbstkonzert weihnachtlich zeitgemäß zu gestalten, um so leichter, als die Bach, Berlioz, Liszt, Herzogenberg, Wolf, Wolfrum, Woyrsch, Reger usw. ein großes und wirklich künstlerisches Repertoire für sie geschaffen haben. Auch für die Kirchenchöre und ihre geistlichen Konzerte ist dank ihrer innigen Verbindung mit der Liturgie recht gut gesorgt. Aber darüber hinaus? Wie steht es denn in andern Konzerten, in der Schule und in der Familie? Die Zeit ist da, einmal auch darüber zu reden.

Der Wert der Literatur an Weihnachtsmusik liegt doch wirklich auch darin, daß sie uns eine Reihe klanglich gestalteter Stimmungen übermittelt, die, wenn wir sie brauchen, neu ausgelöst werden können. Soll das geschehen, so setzt das natürlich eine gute Kenntnis dieser



Digitized by Google

Klänge voraus, mehr noch: eine gewisse Gewöhnung daran, sie mit den Vorstellungen des Weihnachtsfestes in unwillkürliche Verbindung zu bringen. Das aber dürfte sich — wie bei den Weihnachtsliedern, deren Melodie nur zu ertönen braucht, um uns die ganze Stimmungsfest der Weihnacht hervorzuzaubern — nur bilden, wenn diese Musik an einer weithin bemerkten Stelle oft und öffentlich zum Gehör kommt. Während der eigentlichen Weihnachtszeit ruht ja das weltliche Konzertleben bei uns, aber die Konzerte in den ersten Dezemberwochen könnten auf die bevorstehende Feier bei der Zusammenstellung des Programms sehr gut bedeutsam hinweisen, die Stimmung des Festes langsam vorbereiten. Ja kein ganzes zweistündiges „Weihnachtskonzert"! Aber vom ersten Adventsonntag an sollte die „Weihnachtsnummer" nicht fehlen, die Sänger und Musiker müßten wetteifern im Hervorsuchen der guten Sachen, und auch das zeitgenössische Schaffen bekäme dadurch einen frischen, ach so nötigen Anreiz. Rücken dann die Weihnachtstage heran, so verstärken alle diese vorher gehörten, nun wieder ins Bewußtsein tretenden Töne den eigentümlichen Zauber des Festes. Ueberhaupt könnte es unserem Konzertwesen gar nicht schaden, wenn darin der den Liturgen wohlbekannte Grundsatz des de tempore, d. h. die Anpassung der Programme an den Kalender etwas nachdrücklicher als bisher zur Geltung käme. Wenn unsere Sänger zu dem Jubeltage eines namhaften Tonkünstlers oder Dichters seine Gesänge oder die Kompositionen seiner Gedichte gern hervorsuchen, um ihren Vorträgen „Aktualität" zu geben — warum könnten sie etwas Entsprechendes nicht auch auf die Fest- und Jahreszeiten tun?

Was in der heutigen Schule geschieht, um den Kindern die Weihnachtsstimmung nahe zu bringen, ich gestehe, das weiß ich nicht. Zu meiner Zeit wurden wir bloß mit dem Gefühle eigentlich unverdienter Ferien ohne weiteres entlassen und erst, wenn wir zurückgekommen waren, lehrte man uns ein paar Weihnachtslieder abzusingen. Vermutlich schrieb die damalige Erziehungslehre vor, „möglichst an Vorhandenes und Erlebtes anzuknüpfen". Allein der kindliche Geist ist vor-, nicht rückschauend geartet. Er lernt leicht und gern für einen nahe vor den Augen liegenden Zweck, wogegen der Genuß der Erinnerungen ein Vorrecht des Alters bleibt. So plärrten wir denn die Weisen mechanisch ab, und im Gemüte haftete fast gar nichts. Ueberhaupt ist mit dem „Unterricht" an sich noch wenig getan, da sich die „Kenntnis" beim Kinde, soll sie fruchtbar werden, stets mit angenehmen und lieben Vorstellungen verbinden muß. Wie manchem aber hat die Schule z. B. auch die Gedichte der Klassiker verleidet, sodaß sie sich mit dem Gedanken daran nur der einstigen Unlustgefühle und des Zustandes geistiger Trivialität bewußt werden. Aber so wie nach dem Sprichwort Knaben den Terenz anders lesen als die Reifen, so bedeutet das Weihnachtsfest den Erwachsenen etwas anderes als den Kindern, und es ist darum nicht richtig, es immer nur vom kindlichen Standpunkt aus zu betrachten.

Zwei Seiten hat es, das Weihnachtsfest. Eine religiöse für die Gläubigen und eine allgemein-menschliche für alle. In der auf-



Digitized by Google

reibenden Hast des Lebenslaufes einige Stündchen der Idylle widmen und ein paar ruhige Atemzüge der Seele tun zu dürfen, ist das kein köstlicher Besitz? „Friede den Menschen auf Erden!" Darum hat das Volk und haben seine Künstler die süßesten und holdseligsten Melodien aus der Weihnachtsstimmung empfangen.

Seltsamerweise stammen die meisten dieser Melodien aus vergangenen Tagen. Unsere Zeit der Unrast scheint in sich selbst nicht einmal mehr das Traumbild des Friedens zu finden, den sie herbeisehnt. Wir zehren vom Erbe. Vom vierzehnten bis zum siebzehnten Jahrhundert sind uns die schönsten Weihnachtsweisen geschenkt worden, die wir aus Erks und Böhmes verdienstlichen Sammlungen nur hervorzusuchen brauchen, um sie zu besitzen. Weisen von einer unschuldigen Lieblichkeit, die nur die zarteste, weichste Harmonie verträgt, Weisen, die den stillfreudigen Frieden nicht suchen, sondern in sich haben, Weisen, worunter „Josef, lieber Josef mein" und „Es ist ein Ros entsprungen" bloß typische Vertreter und durchaus nicht vereinzelte Perlen sind. Wie dünnflüssig schmecken gegen ihre durchgegorene Süße die letzten volkstümlich gewordenen, dem Anfang des 19. Jahrhunderts entstammenden Lieder, z. B. das „Stille Nacht", das wir Aelteren doch nur lieben, weil uns die Erinnerungen aus der eigenen Kindheit seine schwächlichen Töne stark und hold machen. Die große, seit Schubert so großartig sich entfaltende Kunstlyrik scheint keinen eigenen Weihnachtston auf ihrer Harfe zu haben. Sänger wie Cornelius machen als Ausnahmen nur die Regel auffällig. Kaum daß man in den religiösen Liedern unserer Meister, zumal in den Marienliedern bei Loewe, Brahms und Wolf einzelne findet, die in die Weihnachtstimmung passen. Hier bleibt den Komponisten von heute noch viel zu tun. Niemand wird eine musikalische Weihnachtsindustrie (die es wohl schon gibt) herbeisehnen, sondern natürlich nur ein Schaffen aus Inspiration. Um diese zu wecken, täte aber wiederum eine Sammlung guter, d. h. vom künstlerischen Gesichtspunkt ausgewählter Weihnachtsdichtungen not. Man sieht wieder einmal, welcher Kulturarbeit es da noch bedarf und wie viel wichtige Literatur uns noch fehlt inmitten all der Plusmacherei des Verlagsmarktes.

Dieser Markt wäre aber in dem Augenblicke gewonnen und „interessiert", da er merkte, daß in der Bevölkerung ein Widerwille gegen den massenhaft verabreichten süßlich-sentimentalen Kinderschleck aufkommt und ein Bedürfnis nach reineren und kräftigeren Tränken. Da unser weltliches Konzertwesen — wie ich schon erwähnte — so gut wie gar nichts zur Verbesserung des öffentlichen Geschmacks in der Weihnachtsmusik tut und so wenig Anregung in dieser Hinsicht darbietet, so müssen die Laien einstweilen zur Selbsthilfe greifen. Die Begehung des heiligen Abends mit ausgesuchter, edler, auf das Fest bezüglicher Musik im Angesicht des brennenden Lichterbaumes müßte in allen musikfreundlichen Familien Sitte werden. Auf die Quellen, wo solche Musik zu holen ist, habe ich schon hingedeutet. Die Pianisten hätten so manches Pastorale von Bach und Händel, dazu Liszts prächtigen, noch viel zu wenig bekannten „Weihnachtsbaum", und das Repertoire der Harmoniumspieler ist



Digitized by Google

gerade an Weihnachtsstücken ziemlich reich. Neben dem einstimmigen Gesang müßte aber auch der mehrstimmige eifrig gepflegt werden, und das Hausquartett fände namentlich unter den älteren Schätzen deutscher Musik, bei Cornelius Freund, Prätorius usw. wundervolles Material. Daneben mögen die Kinder ruhig ihre gewohnten Weihnachtslieder singen, sie dürften sich in ihrer Einfalt um so rührender neben der Kunst der Großen ausnehmen. Wären wir erst so weit, so würden die Himmelschöre und Freudengesänge nicht mehr rednerische Bilder sein, sondern hörbare Wirklichkeit, und unserem Volksleben wäre ein verlorenes, schönes, ja beglückendes Land aufs neue gewonnen. B

## Der Deutsche und seine Kunst

(Schluß)

Aber seit Wagners Hang zur Grenzenlosigkeit das verderbliche Wort vom Gesamtkunstwerk gesprochen hat, können sich unsere Schwärmer auf eine Autorität berufen, wenn sie darangehen, die natürlichen Grenzen der Künste niederzureißen. Der Malerei wird bei diesem in Wahrheit ganz dekadenten Spektakel ein „poetischer Gehalt" gegeben; die arme Malerei! sonst hätte sie keinen. Und unter Poesie versteht man immer nur eines: den dramatisch theatralischen Gedanken. Und weit entfernt, das Ungesunde dieses forcierten Wesens zu erkennen, halten die Idealisten dieser Art ihre Zustände für höchste Gesundheit und bezeichnen das Wesen des Impressionismus als Verfall. Sie werden sich verrechnen. Freilich ist die verkehrte Vorstellung nicht verwunderlich bei der systematischen Irreführung des Urteils. Man hält allgemein die französischen Maler der Manetschule für Rückenmärkler. Sie sind das so wenig wie verbrauchte Boulevardiers. Als gesunde alte Herren mit langen weißen Bärtern, leben und malen sie von früh bis spät in ihren Gärten oder Ateliers, ohne sich um Kunsthandel oder Börse zu kümmern. Der Kunsthandel: das ist ein Kapitel für sich. Und die Epileptikerkunst der Lautrec und Beardsley ist auch eins, eines der lehrreichsten sogar unserer Kunst. Den alten Meistern des Impressionismus ist das Sehen ein einziges fortgesetztes Fest und darum vermögen sie Dinge zu malen, die uns zu Offenbarungen einer lebendigen Schönheit werden. Ihre Kunst ist gesund und von weiser Beschränkung. Sie malt Bilder, die in einem Rahmen sind, wie eine in sich geschlossene Welt; wogegen die Dramatisierungen der Idealisten sich innerhalb der Rahmenleisten zu gebärden pflegen, wie wilde Tiere im Käfig. Und es ist wahrhafte Raumkunst, die der Impressionismus bietet, keine gemalte Plastik. Sie will nie mehr, als sie kann, und kann stets meisterhaft, was sie will. Von Tschudi hat ganz recht, wenn er ihre „Phantasietat" der eines Böcklin gleichstellt. Denn die Lichtwirkungen, die Farben- und Formgewalten der Natur im Bild mit der bescheidenen Skala des Staffeleimalers synthetisch darzustellen, den Eindruck höherer Wahrheit mit den geringsten Mitteln zu erreichen: das erfordert eine vollkommene Uebersetzung des Eindrucks, das bedingt eine souveräne Beherrschung der Darstellungs-



Digitized by Google

mittel. Der Oberflächliche ahnt von der Größe dieser Kunsttat natürlich nicht das Geringste und tut darum das Bequeme: er verachtet sie. Würde er die Leistung von seiten ihrer Lebendigkeit erkennen, so würde er auch lernen, daß diese ehrliche Kunst — im Gegensatz zum Eklektizismus der andern — allein wirklich Tradition besitzt, trotzdem man sie immer als ein Produkt frecher Willkür hinstellt. Wer es nicht glauben mag, vergleiche einmal eine Kunstgeschichte, wie sie vor dreißig Jahren geschrieben wurde und die Wertung der alten Meister darin mit einem Werk, wie es die „Entwickelungsgeschichte' von Meier-Graefe ist. Dann wird er alle die reichen Fäden sehen, die sich von Rembrandt, Vermeer, Velasquez, Rubens, Tintoretto, Ingres usw. in die Gegenwart hinüberspinnen; er wird erkennen, daß alles anders ist, als die Schwärmer es in Bausch und Bogen darstellen.

Auch Liebermanns in Deutschland viel angefeindete Kunst ist am besten auf Grund ihrer Traditionskraft zu verstehen. Es mag beschämend sein für das nationale Bewußtsein, aber seit Leibl tot ist, muß dieser Maler als der bedeutendste in Deutschland gelten; er hat mehr „Seele" und „Gemüt" als Thoma und hat, sicher unterstützt durch viele günstige Faktoren, erreicht, was Menzel nach hoffnungsvollen Versuchen leider hat fahren lassen. Es ist an dieser Stelle gesagt worden, wenn Liebermann sich als Jude bekenne, so solle er das auch künstlerisch tun, indem er Ghettojuden male. In dieser Aeußerung liegt die ganze Verständnislosigkeit: die Kunstfrage ist für solches Meinen nur eine Stoffrage. Nach dieser armseligen Beweisführung müßte Rembrandt ungermanisch sein, weil er mit Vorliebe alte Juden gemalt hat und Hildebrand wäre undeutsch, weil er italienische Modelle benutzt. Man schämt sich, solcher Art von Logik in ernsthaften Kunstdiskussionen zu begegnen. Sie ist nicht im geringsten stärker als die, die Lübke aufbringt, wenn er in seiner famosen Kunstgeschichte das Straßburger Münster vor 1870 der französischen Kunst einverleibt und nach 1870 der deutschen. Solche leichtfaßlichen massiven Schlußfolgerungen imponieren aber dem Laien; und da das allgemeine Urteil wieder auf die Produktion zurückwirkt, so stiften diese Spiegelfechtereien ernstlichen Schaden. Mit solchen Waffen ficht bei uns ein großer Teil der unentwegt nationalen Kritik und die Wenigen, denen wirklich die Sache am Herzen liegt, müssen immer gefaßt sein, daß man sie, in der strahlenden Rüstung vaterländischer Ethik, unwürdig verdächtigt. Denn niemand ist grausamer und mißtrauischer als der Schwache.

Auch wird von diesen immer mit großer Verachtung von der Technik gesprochen. Wie man das Erlebnis des Auges und das der sogenannten Seele trennt, stellt man auch einen Dualismus zwischen dem Geist des Kunstwerkes und seiner Technik her, trotzdem es auch hier nur ein unteilbares Ganzes gibt. Es taucht einem der Gedanke an das Gedicht Goethes auf, worin er einen Gelehrten abführt, der vom Kern und der Schale der Natur gesprochen hatte. „Im Innern der Natur — o du Philister!" Auch im Kunstwerk gibt es nicht zweierlei. Die Schale ist der Kern und der Kern ist die Schale. Entweder die Technik ist auch der Geist oder das Kunstwerk hat



Digitized by Google

weder Geist noch Technik. Die Technik der Tragödie ist die Tragödie selbst; das wußten die Griechen sehr genau. Beethovens Technik ist seine Kunst und der „poetische Gedanke" in einem Gedicht Goethes wäre eine Allerweltsbagatelle ohne die goethische Form, die doch wohl ein Produkt der Technik ist. Wenn es sich aber um Routine handelt, um seelenlose Geschicklichkeit der Hand, darf man nicht von Technik reden. Die verwerfliche Handfertigkeit ist jedoch nur möglich, wenn sie nachahmen kann. Routiniers sind stets Leute, die mit schon vorhandenen Formen jonglieren; eine neue Technik kann nur aus einer eigenartigen Anschauungsform hervorgehen und niemals Routine sein. Es ist allein möglich, die äußerlich Geschickten in den Reihen derer zu suchen, die ihre Ausdrucksmittel aus früheren Jahrhunderten beziehen, bei den dekorativen Idealisten, aber nicht dort, wo die neue Technik die neue Kunst ist: bei den Impressionisten. Das Beispiel der Pointillisten bestätigt diesen Satz, denn sie haben ihre Technik aus zweiter Hand, sie tun — freilich in geistvollerer und mehr schöpferischer Weise — mit der Technik der Impressionisten, was die Idealmaler mit den Techniken der alten Meister tun. Freiherr von Bodenhausen hat uns ein ausgezeichnetes Buch von Stevenson über Velasquez sehr schön übersetzt. Darin lese man einmal das Kapitel über die „Bedeutung und die Würde der Technik" nach. Es wird klipp und klar ausgesprochen, was jedem Kunstfreund selbstverständlich sein sollte: „wer sich für technische Fragen nicht interessiert, der hat auch für Kunst keinen Sinn". Die Technik ist der Künstler. Die Ausdrucksmittel der Komposition, der Modellierung, der Sinn für Valeurs und Farbe, die Pinselführung sogar: alles das ist unmittelbar die „Seele" des Künstlers. Trotzdem sprechen bei uns sogar Maler verächtlich von der Technik!

Die Feinde meinen freilich den Geist, der ihnen unbequem ist, wie die kalte Winterluft dem Asthmatischen. Sie können es dem modernen Künstler nicht verzeihen, daß er nicht von Postkutschen träumt, wo es doch Eisenbahnen gibt, und nicht vom griechischen Theater schwärmt, wenn er im Variété sitzt. Daß er ehrlich versucht, aus allen Wirklichkeiten das sinnfällig Schöne zu gewinnen und dem unfreundlichsten Tag der Gegenwart eine Idee göttlicher Art abzuringen. Die angefeindete moderne Malerei ist alles, was wir zur Zeit vermögen. Wer mehr verlangt, ist ein Narr; nur der Phantast versucht es. Weise Beschränkung auf das Mögliche ist immer Voraussetzung aller Kultur gewesen. Es braucht eigentlich nicht gesagt zu werden, daß an jeden Künstler die Forderung zu richten ist, er solle so hoch und groß streben, wie er es vermag. Aber innerhalb seiner Fähigkeiten: so nur kann er Meister heißen. Wir grüßen bescheidene aber harmonische Geister wie Ludwig Richter oder Schwind mit aller Ehrfurcht. Wie das Gänseblümchen neben der Rose ihr Recht hat, so besteht ein kleiner, aber wahrhaftiger Künstler in aller Anspruchslosigkeit neben den Riesen der Kunst. Nur die falschen Propheten müssen wir verjagen. Das verschwiegene Ideal jedes reinen Menschen bleibt die Höhenluft des Hellenismus, das Lichtreich Rembrandts. Der Mann aber stürmt nicht kindisch in Unmöglichkeiten hinein, sondern geht Schritt vor Schritt, erquickt das Auge von



Digitized by Google

Zeit zu Zeit am Glanz des hohen Ziels und arbeitet geduldig daran, das Bescheidene so zu tun, als ob es das Höchste wäre. Reinheit und großes Wollen, Gemütstiefe und Seelenstärke sollten Voraussetzung für Alle sein, die sich mit der Kunst beschäftigen; aber die Vernunft muß neben der Leidenschaft stehen, wie der Lenker neben dem feurigen Roß. Nur der Idiot oder der Unwürdige wagt es, die hohen Tugenden der Menschenseele zu beschimpfen. Aber es ist nicht wahr, daß man Begeisterung, die Himmelstochter, lästert, wenn man ihr eine bescheidenere Arbeit anweist, als stärkere Geschlechter verrichten durften. Wer es wünscht, daß unserm Volk einst eine Kultur und Kunst werde, so groß und stolz wie die der Griechen, der fange doch ja damit an, sich selbst zum Griechen zu machen. Nie wird er es erreichen, wenn er den starken Sinn für Wirklichkeiten, den Verstand und die Selbstkritik ausschaltet.

*

Unter den Deutschen gehen noch viele Lebenslügen um. Auch in den Kreisen derer, die sich die Jünger der impressionistischen Kunst nennen, sind sie. Aber das sind Probleme für sich; Schwächen dürfen nicht gegeneinander ausgespielt werden. Dadurch, daß ein anderer schlimm handelt, werde ich nicht besser. Die schweren Irrtümer, von denen hier gesprochen worden ist, gehen vor allem Teile unseres Volkes an, die sich als Leser dieser Hefte zu begegnen pflegen. Es wäre wohlfeiler gewesen, sie von den Sünden der Gegenpartei zu unterhalten. Statt aber in solcher Weise mittelbar zu schmeicheln, habe ich es vorgezogen zu sprechen, wie ich es getan habe.

Karl Scheffler-Friedenau

⊙

Ich glaube im Namen der überwiegenden Mehrheit unsrer Leser zu sprechen, wenn ich dem Herrn Verfasser vor allem danke. Er hat uns den Standpunkt der Männer und Frauen, die, sagen wir der Einfachheit wegen: im modernen Impressionismus das Heil auch der deutschen Malerei von heute sehen, so klar gezeichnet, wie bisher kaum ein anderer. Meine Antwort kann heute knapp sein. In vielem, vielleicht im meisten stimme ich auch Schefflers Ausführungen in prinzipieller Beziehung einfach bei, erst bei der Anwendung der Grundsätze auf den einzelnen Künstler, also: bei der Diagnose gehen wir oft auseinander.

Mit Scheffler glaube ich, daß die Berechtigung und die Wichtigkeit des Impressionismus gerade heutzutage nicht entschieden genug betont werden kann. Nur glaube ich es nicht, weil ich diese Richtung in unsrer Kunst allein oder doch *vor* allen anderen für berechtigt hielte, sondern weil ich fürchte, daß man im Kampf gegen ihre Vorherrschaft wieder einmal das Kind mit dem Bade ausschütten und auch das geringschätzen und verwerfen könnte, was sie uns an Korn und Keim gebracht hat. Daß mit dem Worte „deutsch" in der Kunst sehr viel Unfug getrieben wird, gebe auch ich bereitwillig zu. Daß sich immerhin auch klare Begriffe damit verbinden lassen, scheint mir jedoch nach den historischen Vergleichungen kaum bestreitbar, die z. B. Thode in Meyers „Deutschem Volkstum" versucht hat.



Digitized by Google

Wäre dem aber auch nicht so, Gefühle lassen sich nun einmal nicht immer von Gedanken befehligen, und Gefühle sind es an letzter Stelle, die dem Deutschen dieses und jenes als deutsch, dieses und jenes als fremd bezeichnen. Und wenn er sich davor zu hüten hat, das Fremde als sittlich geringer zu schätzen, so werden wir ihm kaum wehren können, mit seiner Liebe zu bleiben, wo er sich heimisch fühlt. Hinsichtlich der „Gedanken"-, „Gefühls"- und „Phantasie-Malerei" (ich brauche wieder nur zur Abkürzung solche Schlagwörter) habe ich selbst oft genug betont, daß heute wie früher so oft der Stoff für den Gehalt eines Werkes genommen wird: wir bekommen vergrößerte marinierte Heringe als Vorweltsdrachen, Ziegenböcke mit Kokosnußmasken als Faune und nackte Preisringer als Kämpfer um die Wahrheit vorgesetzt — aber was beweist das gegen das Daseinsrecht der Gattung? Hier beginnt, meinem Empfinden nach, die Enge der Kunstanschauung, die auch Scheffler vertritt. Die uns durch Böcklin und Klinger in ihren größten Schöpfungen mitgegebenen Visionen sind uns Träger gewaltiger und zum Teil (man denke z. B. an „Ein Leben") auch durchaus moderner Gefühle, wie sie keine Schöpfung irgend einer redenden oder bildenden Kunst eindrucksvoller gestaltet hat. Wo wäre die Aesthetik, wo die Psychologie, die verböte, auch mit Linie, Schatten, Licht und Farbe Gestaltungen zusammenzudichten, die solcher Gefühle Träger sind, und wo wäre der Maßstab, der sie kleiner zeigte, als Gemälde der Impressionisten? Auch Meier-Gräfes Bücher, die Scheffler so hoch schätzt, geben auf diese Frage nirgends im mindesten eine Antwort.

Daß sich Scheffler in voller Breite bei uns ausgesprochen hat, ist auch deshalb von Wert, weil wir für künftige Auseinandersetzungen nun ein Dokument im Kunstwart selber haben, das jeder im Zusammenhange nachlesen kann. An solchen Auseinandersetzungen wird's ja nicht fehlen. A

## Lose Blätter

### Aus Frenssens „Hilligenlei"

Vorbemerkung. Als wir vor vier Jahren auf „Jörn Uhl" hinwiesen, mußten wir unsre gute Meinung mit breiten Zitaten beweisen, denn damals kannte die große Leserwelt Frenssen noch nicht. Bei „Hilligenlei" braucht's großer Raumaufwendung an dieser Stelle nicht mehr. Was wir bieten, soll unsre Besprechung belegen und erläutern da, wo sie lobt, und soll das Buch gerade den Kritischen empfehlen, die eine Mode vom näheren Hinsehen eher abhält, als daß sie sie dazu anreizte. Wir wählen eine kleine eingeschobene Geschichte, um den Fabulierer Frenssen zu zeigen, eine Naturschilderung und eine Liebesszene und streuen noch ein paar Kleinigkeiten dazwischen. „Hilligenlei" ist wie „Jörn Uhl" bei Grote in Berlin erschienen.

Der Bischof und der Strandmann

„Das ist schon lange her . . . wohl siebenhundert Jahr . . . da kam eines Tages der Bischof von Hamburg hier unterm Fenster entlang, um



Digitized by Google

Hilligenlei zu besehen. Auf der Höhe vor unserm Haus, da hielt er sein kurzes, dickes Pferd an und sah auf das weite, weite Land hinunter, über das hier und da noch die grauen Meereswogen liefen. Und sah die niedrige Düne von Hilligenlei mit einigen breiten Strohhütten darauf, und sah die Mauern der neuen Kirche, die er bauen ließ, mannshoch ragen. Aber er wurde über dem, was er sah, nicht froh. Er war in jungen Jahren in Engelland ein tapferer Streiter für seinen Glauben gewesen; aber nun er ältlich wurde, konnte er Rohes und Unfertiges nicht mehr ansehen.

„In dem schweren, steinernen Hause, das die Priester sich im Schutz der unfertigen Kirche gebaut hatten, fand er den Tisch gedeckt. Und der Mehlbeutel, der aus dem Leinentuch in die Schüssel sprang, war größer als sein großes, graues Haupt: und der Schnitt in den großen, großen Schweinskopf war tief und schwer. Da setzte er sich hin und aß mächtig; der Seewind, den er den ganzen Tag geschluckt hatte, hatte ihn hungrig gemacht. Er löste den ledernen Leibgurt und aß weiter und hörte den Priestern zu, die ihm von dem trägen, widerwilligen Volk erzählten; und aß immerzu.

Am andern Morgen stand er auf und klagte, daß er schlecht geschlafen hätte und daß er von wilden und wüsten Träumen, als von bösen Geistern, heimgesucht worden wäre. Er hätte Wesen gesehen, sagte er, die hätten erschrecklich große, runde und weiße Köpfe gehabt, ohne allen Ausdruck. Er war ganz ärgerlich; und ärgerlich ging er in die Kirche.

Da standen sie denn ja alle, so drei- oder vierhundert, Männer und Frauen, in der unfertigen Kirche, mit den Füßen im weißgelben Dünensand und über ihnen die freie Luft, und sahen andächtig nach dem grauen Steintisch und hörten zu, was der heilige Mann in der fremden Sprache sang und sagte. Es war sehr würdig und heimlich, und gefiel ihnen wohl. Es kam dazu, daß der heilige Mann ein Gesicht hatte, das von starker, fast wilder Männlichkeit sprach, von tapferen Taten und von schwergrabenden Gedanken. Solche Leute hat man in diesem Lande immer gern gehabt, besonders auch am Altar.

Danach aber trat der Bischof vom Steintisch weg zu ihnen heran und fing an, diesen und jenen nach dem Vaterunser zu fragen und nach dem Glauben. Die Antworten waren spärlich, und der Bischof wurde wieder ärgerlich.

Als er so fragend weiter in die Kirche hinein ging, da sah er zur Linken an den zwei unfertigen Pfeilern einen langen, jungen Mann stehen, mit langem, schlichtem, hellem Haar und ruhigem, starkem Gesicht; er trug über dem wollenen Hemd eine Seehundstasche, aus einem einzigen Stück gemacht.

Als der kleine Priester, der hinter dem Bischof einherging, diesen Mann sah, sagte er leise und eifrig in lateinischer Sprache: „Hoc est asinus ferocissimus."

Der Bischof drehte sich um und sagte ärgerlich: „‚Hic!' mußt du seggen, Broder," und trat an den Mann heran und sagte:

„Wie heet unſ'n Heliand sien Moder, mien Söhn?"

„See schall Maria heeten hem," sagte er gemütlich.

Der Bischof ärgerte sich und fragte weiter: „Unn sien Vader, mien Söhn?"

Er wußte, daß da ein Haken versteckt lag, und wagte nicht recht



Digitized by Google

tiefer hineinzugreifen. „Ist dat nu Josef?“ sagte er bedenklich, „oder uns' Herr Gott sülm?“

Der Bischof ärgerte sich noch mehr. „Uns' Lord Gott wär et!“ sagte er . . . „Unn wat is see tiet ehr Lewens blewen?“

„Siene Fru,“ sagte er.

„Dumm Snack!“ sagte der Bischof in hellem Aerger. „Een Jungfer ist see blewen.“

Da schlug der andre mit der Faust in ehrlicher Verwunderung auf seinen Schenkel: „Ist nie möglich!“ sagte er.

Da wurde der Bischof wild, hob seine schwere Hand in heißem Zorn und gab ihm eine harte Ohrfeige.

Der Geschlagene richtete sich auf und wurde totenbleich und sah geradeaus. Dann griff er, immer so geradeausschend, mit der rechten Hand an den Pfeiler und zerbröckelte einen Eckstein — es ist noch zu sehn — und ließ die Bröckel in den Sand fallen und ließ seine Hand wieder sinken, drehte sich um und ging aus der Kirche.

Er ging drei Stunden nach Westen zu, bis zu seiner Schilfhütte, die da auf einer geringen, grünen Anhöhe am ewig brausenden Meer stand, und sagte kein Wort zu seinem Weib und spielte auch nicht mit seinem kleinen Knaben. Gegen Abend, als die Dämmerung kam, nahm er seine Axt vom Herd und machte sich auf und lief im Trab den Weg von heute morgen, über weite weiße Sande und über weites grünes Feld und durch tiefe Wasserläufe und erreichte so gegen Mitternacht die Düne von Hilligenlei und das Priesterhaus . . . und beharrte bei seinem Entschluß, den Heiligen totzuschlagen.

Er fand die Hintertür des Hauses unverriegelt und schlich den Gang entlang zu einer andern Tür und hörte dahinter die Stimme des Heiligen, der in der Kammer mit sich selbst zu sprechen schien. Da machte er einen langen Hals und sah durch die Türspalte in die Kammer.

Da lag der Heilige im Schein des Mondes auf den Knien vorm Tisch und betete in fremder Sprache. Hinter jedem Satz machte er eine Pause und dachte nach. Als er aber den fünften Satz gesagt hatte, wurde sein Denken plötzlich hörbar. Er schlug auf den Tisch und sagte laut und erzürnt: „Datt ick so dull war und em an dee groten Ohren slagete! . . . Dat kam von dee growe Mehlklump und dee mächtige Swienskoppe von jester dag, und von dee verdammte Spitznäse, de achter mi stunde . . . Lewer Lord . . . und goode Heliand, samt Moder Marie . . . vergewe mi miene Verschuldinge und make week sien trotzig Harte.“

Der Mann mit der Axt drehte sich um, hob sich höher auf den Zehen und schlich aus dem Hause, und lief in einem Trab über Sand und Gras und Wasser nach Haus, mit zusammengebissenen Lippen und wildsprühenden Augen. Sie wartete auf ihn vor der Tür, griff gleich nach der Axt und fühlte mit den Fingern nach der Schneide und sah ihn unruhig an. Da breitete er beide Arme aus und rief unter lautem Luftholen und schrie mit großem Lachen: „Hee is gar keen Hilliger . . . he hett Lievweh hatt.“

Obgleich die Leute in der Landschaft sich damals fast alle Christen nannten, wunderten und ärgerten sie sich doch gewaltig, daß er den Bischof nicht totschlug; ja selbst der eine Priester, der ein Landeskind war, grämte sich, obgleich ihm die Haare zu Berge stiegen, wenn er daran dachte, daß der Heilige also hier im Lande die Märtyrerkrone erlangt hätte. Sie ver-



Digitized by Google

achteten den Strandmann manchen Tag, bis er bei einem Frieseneinfall zeigte, daß eine hohe und heiße Tapferkeit in ihm war. Von der Zeit an rühmte man auch das andere, das in ihm war: nämlich seine milde Gerechtigkeit, die er in jener Nacht gezeigt hatte."



## „Aalfreter"

„Sieh," sagten sie, „da ist eine kleine grüne Insel."

„Die hat Kai Jans vorigen Sonntag entdeckt," sagte Pe Ontjes. „Kai Jans hat da einen Pfahl aufgestellt und hat darauf geschrieben: »Dies Land habe ich entdeckt« und dann seinen Namen. Der Pfahl steht noch. Aber das Holzstück, Kai, das du beschrieben hast, das ist weg."

In dem Augenblick klang von drüben her eine klare Kinderfreude. Sie sahen alle starr hin. Dann fing Pe Ontjes an zu schreien: „Hoi boo, hoi boo."

Da erhoben sich zwei helle, blonde Kinder, beide barfuß, das Mädchen in ärmellosem, wehendem Kleid, der Junge in Hemd und Hose, beide so um zehn Jahre alt.

„Das sind Anna und Piet Boje," sagte Kai Jans.

„Naa?" schrie Pe Ontjes, „was macht ihr da? Macht, daß ihr wegkommt, ja? Kai Jans hat die Insel entdeckt."

Da rief der kleine Piet Boje mit heller, klarer Stimme herüber: „Und ich habe sie in Besitz genommen."

„Donnerwetter!" sagte Pe Ontjes, riß sich Hemd und Hose vom Leib und ging ins Wasser. Der große Tams stand auch schon im wehenden Hemd.

„O," sagte Kai Jans, „tu's nicht, Pe Ontjes! Es ist ja doch die Freestedter Seite."

„Komm mit," sagte Pe Ontjes.

„Ich kann nicht. Der Strom ist zu stark."

Piet Boje stand drüben breitbeinig am Pfahl und redete auf seine Schwester ein; er wünschte wohl, daß sie weglaufen sollte. Aber sie blieb neben ihm stehen.

Die beiden großen Jungen schwammen hinüber, kamen an Land und stürmten auf die beiden los. Kai Jans sah, wie Piet Boje in den Schlick griff und auf die anstürmenden nackten Jungen warf und wie auch der große Tams hineingriff und warf, und das Ohr und Haar des kleinen Mädchens traf . . . Die Wucht des Wurfes bog ihre ganze Gestalt.

Da schrie er laut auf und rief über den Strom: „Pe Ontjes, lieber Pe Ontjes, komm mir entgegen!" und lief, so wie er ging und stand, ins Wasser und begann zu schwimmen.

Pe Ontjes hatte sich umgedreht, als wenn eine harte Hand ihn umgerissen hätte. Es fuhr ihm heiß durch die Seele . . . so als: „der liebe, wunderliche Junge", und er lief ins Wasser und kam ihm entgegen, so wie seine Weise war zu schwimmen: mit weitaufgerissenen Augen und immerfort spuckend. Mitten im Strom drehte er und schwamm schräg vor Kai Jans her, daß der die Wucht der Strömung nicht hätte. Der atmete mühsam und schwamm tapfer, die Augenbrauen zusammengezogen, den Mund stramm geschlossen, und kam glücklich herüber.

Der große Tams hatte den kleinen Piet Boje an der Brust gepackt und schüttelte ihn derb. Der Kleine sah stumm und trotzig zu ihm auf,



Digitized by Google

als wollte er sagen: Wehren kann ich mich ja nicht, aber ich kann zeigen, daß ich mich nicht fürchte.

„Halt ihn fest," sagte Pe Ontjes.

„Wie kannst du die kleine Deern so schmeißen?" sagte Kai Jans und stand mit geballter Faust und mit sprühenden Augen vor dem langen Tams. „Komm," sagte er zu ihr, „ich will dich reinwaschen."

Aber sie war trotzig wie ihr Bruder, stieß seine Hand zurück und sah ihn zornig an. Sie hatte einen ganz finstern Ausdruck, obgleich ihr Haar so schön hell war und ihre Augen lichtgrau.

„Ich bin bloß herübergeschwommen, um euch zu helfen; ich wäre beinah ertrunken."

„Bist du der Junge, der bei uns war, als Heinke geboren wurde?"

„Ja," sagte er, „der bin ich. Kennst du mich wieder?" Und er griff ins Wasser und spülte ihr mit scheuer Hand ihr Haar und Ohr und sagte: „Das ist doch man gut, daß ich herübergekommen bin."

Sie sah sich nach ihrem Bruder um und sagte: „Sag dem großen Lau, daß er meinen Bruder nicht stößt."

„Mensch!" sagte Pe Ontjes, „kommt mal her! Sie haben einen großen Aal gefangen . . . Seht mal, der wiegt wenigstens ein Pfund!"

Piet Boje sah patzig auf den Aal, der schwerfällig im nassen Sand spielte. „Ihr könnt ihn gar nicht festhalten," sagte er, „so glitschig ist er."

„Was nicht?" sagte Pe Ontje, machte aus seinen Fingern eine Kneifzange, ergriff den Aal am Halse, sah sich wild um . . . und biß dem Aal den Kopf ab und spuckte ihn aus.

Anna Boje schrie laut und hell auf und schüttelte sich, daß das lose, kurze Kleid hin und wider glitt. „Du Schweinigel!" rief sie und sprang vor Entsetzen steil auf. „Gittegitt, du Schweinigel! . . . Was bist du für ein greulicher Mensch."

Er tat, als wenn er nun sie fressen wollte, sprang um sie herum und fletschte die Zähne.

Sie wich zurück und hielt den Arm ausgestreckt vor dem Gesicht und schalt heftig: „Du bist der widerlichste Mensch auf der ganzen Welt. Du . . . Aalfreter du."

„Wenn du sie anpackst," sagte Piet, „schlag ich zu. Wenn ich auch kleiner bin als du: so leicht wirst du nicht mit mir fertig."

„Komm, Pe Ontjes," sagte Kai Jans, „du nimmst den Aal und dann gehen wir wieder hinüber."

„Ein paar Patzköpfe sind es," sagte Pe Ontjes und sah die beiden mit Wohlgefallen an und wandte sich ab.

Dann warfen sie sich wieder ins Wasser, links Tams, in der Mitte Kai Jans, rechts, die Strömung abhaltend, Pe Ontjes, der den Aal quer im Mund hatte und gewaltig den Kopf schüttelte und schrecklich schnaufte.

Als sie drüben bei den andern ans Ufer stiegen und sich umsahen, standen die beiden Kinder nebeneinander, ganz allein in der weiten, leeren, grauen Ebene, auf der hier und da blendende Sonnenspiegel lagen, und ihr Haar lohte. Das Mädchen hob drohend die Hand und ihre kleine, tapfere Stimme klang hell und zornig herüber: „Aalfreter, Aalfreter."

„Die Deern ist ebenso wild wie der Junge," sagte Pe Ontjes und machte die Hand hohl und schrie hinüber: „Du sollst meine Frau werden. Freust dich darauf?"



Digitized by Google

## Der Kapitän

Jan Deeken von Blankenese ist Kapitän. Es ist wahr: er hatte bei stattlichem Oberleib kurzes und krummes Beinwerk; auch ist es Tatsache, — keiner streitet dagegen — daß er auf Deck mit kurzen Schritten immer hin- und herging, immer hin und her mit gesenktem Kopf, dann aufsah und einen raschen Blick über Deck und über Bord warf, und dann, wenn er den Kopf wieder senkte, ausspuckte, leise und trocken. Es ist auch wahr, daß er keine weiche Seele hatte. Aber was sagt das alles? War er nicht gerecht? Sorgte er nicht für Feierabend zur rechten Zeit? Gab er nicht an den Koch einen stattlichen Proviant? Und was die Hauptsache ist . . . verstand er sein Fach oder nicht?

Es ist eine Sache, bedenklich, fast unheimlich, darüber zu reden. Es war da irgendein Zusammenhang zwischen seinem kurzbeinigen Körper und den Elementen der See; oder was soll man sonst denken. Der ganze Hewen war hellblau, kein Wölkchen am ganzen Horizont und die Brise stetig. Da steht Kapitän Deeken mit einemmal still. Er hört auf zu spucken. Alle Matrosen lassen Arbeit Arbeit sein und stehn und sehn nach ihm. Er hebt den Kopf und schnuppert in die Luft. Er dreht sich um und geht gemächlich in seine Kammer und kommt wieder und hat statt der blauen Tuchmütze eine alte englische Wollmütze, mit einem Klunker darauf, bis an die Ohren gezogen.

„So!" sagen sie alle. „Dittmal lüggt hee . . ." Das sagen sie alle.

„He lüggt . . . bee Ohl lüggt! Gott sei Dank!"

Aber er log nie . . . Eine halbe Stunde später flog das erste Kommando über Deck.

## Sturm

Das war jener graue, schreckliche Novembertag, da die schöne Bremer Dreimasterbark, mit Salpeter von Iquique, bei Texel den Kurs nicht halten konnte und in die Brecher trieb. Sechs Stunden lag das Schiff umringt und umsprungen von den tollen weißen Wellenhunden. Tausend sprangen bellend und brüllend hinauf und flogen zurück; tausend bissen heulend in seine Seite; tausend wühlten unten an seinem Bauch im Sande. Und die in Lee im Sande wühlten, die brachten ihm den Tod. Es sank schwer über, tiefer und tiefer. Da versuchten sie das Schiff zu verlassen, zehn in dem einen Boot, zehn in dem andern. Das eine kam glücklich durch die Brandung. Das andere wurde gleich vom hinreißenden Sug an die Wandung geworfen und zerdrückt. Man sah nichts mehr vom Boot und nichts mehr von den Menschen. Die weißen Hunde bellten die ganze Nacht.

Es war jener graue, schreckliche Tag, wo die zwölf Fischerboote von Finkenwärder von ihren Gründen südlich von Helgoland flohen. Die Fahrgäste auf der Deutschland hatten sich morgens noch über sie gefreut: wie sie mit ihren schönen, braunen Segeln nordwärts auf dem dunkelgrauen Meer standen, hinter ihnen die blaugraue Himmelswand. Und in dem Graublau, das die ganze Seite des Himmels erfüllte, standen blasse ungeheuere Windsegel geradeauf von der Erde bis zur höchsten Höhe des Himmels, als wären sie aufgestellt die Welt zu fahren. Und gegen zehn Uhr stieg unten auf dem Meer ein schweres Dunkel auf und kam rasch näher, und kam stier und gradaus wie ein ungeheuer grauer Eulenkopf, darin helle, gelbe



Digitized by Google

Flecke standen, wie das Weißgelbe in uralten, bösen Augen. So schob es sich vorwärts; der weiße Gischt spritzte an seinen Bauch. Da sahen sie von ihrer Arbeit auf. Und da beeilten sie sich sehr. Hei, was flogen sie mit den schönen braunen Flügeln, kleine Strandvögel, dicht über Grau und Gischt. Duckt euch, Vögelein, es kommt der große, uralte Vogel des Meeres. Horch, nun rauschen seine mächtigen Flügel. Er kommt. Sie zogen die Flügel ein, sie duckten sich; da hackte er dreimal nach unten, mit wildem Stoß. Vier schöne braune Flügel trieben in den Wellen.

Es war ein schwerer, grauer Novembertag. Gegen Mittag schwand die letzte Helle. Das ganze Meer graugrünes aufgewühltes Wasser, darüber graue wildheulende Luft, quer hindurch eiskalter Regen und Schnee. Immer dichter folgten die Böen.

Sechs Torpedoboote, schmale, schwarze, mit rundem stählernen Deck, warfen sich, und stampften und wühlten sich durch die wild rollende See der Elbmündung zu. Sie wollen und müssen sie erreichen, ehe der schwere Elbstrom ihnen entgegenkommt und harte Brandung schafft. Auf dem ersten Boot steht der Kommandant, den Schornstein hinter sich, vor sich den niederen Turm, im triefenden gelben Oelrock, um den Hals das dicke englische Handtuch, auf dem Kopf eine alte Mütze, den Sturmriemen unterm Kinn. Er achtet mit springenden Augen auf jede Bewegung der See. Neben ihm, die Hand am Zeichengeber, der älteste Unteroffizier. Sechs Mann stehen in Schwimmwesten zur Seite, die Hände an der Eisenstange; zuweilen stehen sie alle bis über die Kniee im weißen Gischt. Um zehn Uhr, auf dem Nachbarboot, wollte ein Mann seinen Kameraden an sich vorüber gehen lassen, ließ das Geländer los, solange als flinke Augen brauchen aufzusehn, da sprang eine Welle, die noch flinker war, über ihn, und schluckte ihn hinunter. Um elf Uhr — der Kommandant bückte sich gerade, dem Mann am Ruder einen Befehl zu geben — lief unter das erste Boot von achtern her, genau in der Richtung des Kurses, eine ungeheure See: sie hob das Heck und das ganze Boot, und, im Heben, warf sie es ein wenig dwars. Und dann, als sie es auf der spitzen Schulter hatte: ein wilder Stoß . . . Koppfeis geht es! Wie ein toter Fisch treibt es . . . Fünf hingen in Lee an der Bordwand; mit fünfen trieben die Wellen ihr sinnloses Spiel. Sie wurden alle zehn aufgefischt. Das war ein eilig Fischen! Aber sechs gehn mit dem umgestürzten Boot in die Tiefe.

Sie liegen unten auf dem Grund, im umgekehrten Boot, in schwarzer Finsternis, das Wasser bis an die Brust, und hin und her gestoßen. Da gab der junge Kommandant getrost das Leben auf, und was so daranhängt: die Mutter und die Brüder, und den grünen Wald, und die Ehre unter den Menschen. Er gab es ruhig und tapfer auf. Er dachte: für die Heimat gestorben und damit gut. „Kinder", sagte er zu den andern, „wir wollen noch beten: Vater, nimm unsere Seelen zu dir in den Himmel, und gib uns einen schnellen und gelinden Tod."

So wie sie ihn fanden, in dem zerrissenen gelben Oelrock, an den Beinen die hohen Gummistiefel, liegt er im Dom zu Schwerin und schläft in Frieden.

Es war ein schwerer, grauer Tag, ein Morgen voll Kampf und Not. Ist da kein Anblick auf der weiten grauen See, der das Herz erfreut?

Seht, da! Vor den niedrigen grauen Sturmsegeln . . . wie sie stampft, und sich wieder hebt, beides mit ernstem Stolz; wie die zerschlagene Welle



Digitized by Google

auffliegt bis zur Gallion! Seht, wie sie dort in der Ferne durch Wolken und Regen und Hagel, durch das weite wilde Grau dahin jagt: die Goodefroo.

Sie hatten am Abend vorher, die Segel voll vom Südwestwind, den Kanal verlassen, und der zweite Steuermann, Piet Boje von Hilligenlei, dachte so um fünf Uhr morgens, als sie die Höhe von Texel hatten, Kurs nach Osten zu nehmen. Aber da kam Jan Deeken an Deck, fing an, in die Luft zu schnuppern, ging nach unten und kam gleich darauf, wahrhaftig, mit der Wollmütze, wieder nach oben und blieb oben.

Sie sagten wieder alle: „Ditmal lüggt hee! Gott sei Dank! Hee lüggt."

Er humpelte auf und ab, zwischen Reeling und Rudersmann hin und her, die Hände in den Taschen, und sah dann und wann auf und spuckte aus. Nach einer halben Stunde sagte er so im Gehen zu Piet Boje: „Stüermann. Wi wilt nördlich holn." Und er winkte so verloren nach Norden zu.

Piet Boje schüttelte heimlich den Kopf und tat, wie ihm befohlen.

Um zehn Uhr, als Steuermann Boje schon wußte, daß die schmale und dürre Nase des Alten wieder einmal ihre Schuldigkeit getan hatte — denn es stürmte nun hart aus Südwest und hatte Neigung, nach Norden umzugehen, sodaß es gut war, so fern als möglich von den verdammten friesischen Sanden zu sein — da deutete der Alte mit dem Daumen nordwärts nach einem Segler: „Schon gesehen, Stüermann? Den Seiler da? Das ist der Goodemann"

Der Goodemann war der Bruder von der Goodefroo und gehörte derselben Reederei.

„Sieh mal: Kap'tän Winckel war früher Steuermann bei mir und denkt: »Fahr du mit dem Alten!« Sie hatten kein Vertrauen, Stüermann!" Und er sah Piet Boje schief von unten an.

„Ich hab's mehr mit dem Sehn als mit dem Glauben," sagte Piet Boje.

„Das ist im allgemeinen auch richtig," sagte der Alte.

Eine Stunde später war der Sturm nach Nordwest gegangen, und die beiden stolzen Schiffe jagten nebeneinander her, keine Meile voneinander entfernt, mit Kurs auf Helgoland durch die wild wühlende See. Die Segel waren zum Bersten voll, im Tauwerk pfiff und heulte es. Böen mit schwerem Hagel und Regen jagten hintereinander her und machten die Luft dick und unsichtig. Als es nach einer Stunde ein wenig aufhellte, hatte der Goodemann noch mehr Backbordbruder gegeben. Die Leute waren alle an Deck.

Bald darauf erschien ein Lotsenschoner und beide Schiffe nahmen mit großer Mühe Lotsen an Bord, zuerst der Goodemann, dann die Goodefroo. Dabei kam der Goodemann Backbord voraus.

Gleich darauf zog eine neue Bö heran und raste mit wildem Ungestüm über das Meer.

Schwerer Hagel fuhr rasselnd und schlagend über Deck. Mittschiff liefen wirbelnde Seen über. Die Leute krochen mühsam nach achtern. Die Luft war von Hagel und stürmenden Wolken so dick und die Sonne war so verhüllt, daß sie nicht weiter als bis zum Logis sehen konnten, gegen das wirbelndes Wasser sprang. Das dauerte so eine Stunde.

Da hellte es ein wenig auf und der Sturm ließ ein wenig nach und sie sahen um sich.



Digitized by Google

Da lag der Goodemann da Backbord voraus mit schwerer Schlagseite, und, wie es schien: das ganze Vorgeschirr heruntergebrochen. Hinter dem havarierten Schiff zeigte sich im grauen Gewölk der Felsen von Helgoland.

Der Alte spuckte eilig aus und sah steif hinüber: „Luvt opp!" sagte er . . . „Da süht dat schlecht uut."

Die Goodefroo kam langsam näher heran.

Sie hatten alle wache Augen. Aber Piet Bojes Augen sprangen und stachen.

Der Alte gab ihm sein Glas: „Sehn Sie mal hin!"

„Da ist kein Kaptein," sagte Piet Boje, „und kein Stüermann . . . Kaptein, da 'st Not an Mann."

„Das 's 'n Glück," sagte der Alte trocken, „dat wi ünner Helgoland driew."

Nun flaute der Wind ab.

„Sieh da!" sagte der erste: „Die Haifische! . . ." Einige Helgoländer Boote erschienen mit kurzen Segeln links vom Goodemann.

Jan Deeken starrte hinüber und schimpfte so vor sich hin. Die Goodefroo hielt luvwärts vom Goodemann entlang.

„Ist da Platz und Water, Lotf'?"

Der Lotse sagte: „All right, Kaptein."

Piet Boje warf einen raschen Blick nach dem nordischen Kahn auf der Großluk: „Kaptein?"

„Kann ick nicht verantworten!" sagte Jan Deeken und schüttelte den Kopf.

„Ist unmöglich!" sagte der erste.

Auch der graubärtige Lotse schüttelte den Kopf.

Piet Bojes Augen flogen bald zum Goodemann, bald in Jan Deekens hageres Gesicht. Auf dem Deck des Goodemann liegt es voll von Raaen, Splittern und wirrem Tauwerk.

„Kaptein!?" schrie Piet Boje.

Jan Deeken schüttelt den Kopf: „Ist nix to maken."

Piet Boje reißt sich Oelrock und Jacke vom Leibe.

„Kaptein, ick mutt!" Er schlug sich immer gegen die Brust.

„Warum?" sagte der Alte und spuckte aus.

„Wiel ick mutt!"

„Denn dohn S', watt Se ni laten könnt," schrie der Alte giftig.

„Den Kahn klar! . . . Wer geht mit?"

Jan Deeken sah gar nicht hin: „Großtopp back."

Der Kahn fliegt über Bord. Piet Boje mit zwei Mann hinter her.

Jan Deeken sieht gar nicht hin: „Braßt vull, dat wi klar kamt."

Die Leute stehn dichtgedrängt an der Reeling, ein Haufe naßblanker Oelröcke und Südwester, und starren nach dem hüpfenden, stürzenden Boot.

„Junge, Junge! dat geiht ni gut . . . Mensch, wat ist forn Kerl! . . . Een Wüterich! Noch geiht gut . . . Da sünd se! Da kommt'n Helgoländer umt Heck! Dee kann ehr helpen."

„Koppseist sünd sie! . . . Verdammt!"

„Mensch, dee Helgoländer fiert dat! . . . Siehst du?"

„Hee hett ehr! . . . Borgen ist watt!"

„Ich löw: een Mann! Dee annern beiden sind weg . . . versapen."



Digitized by Google

Jan Deeken hatte nicht hingesehen. Als er hörte, was sie untereinander redeten, sagte er mit seiner trockenen Stimme: „Ost . . . süd . . . ost" und sah nach Kurs und Segel.

Als Piet Boje nach einer Viertelstunde mit den zehn Helgoländern das Deck des Goodemann betrat, setzte eine neue Bö ein und hüllte das Schiff in wildes, fliegendes Wasser und Grau.

Der älteste Matrose sprang an Piet heran: „Der Kaptän ist schwer krank; die Steuerleute und vier Mann zu Schaden gekommen."

„Ruder in Ordnung?"

„Ja."

„Leck?"

„Nein."

„Peil dee Pump'!"

„Ladung?"

„Holz: übergegangen."

„Ich, der Steuermann von der Goodefroo, habe das Kommando."

Der Matrose kam an Piet heran: „Zwei Fuß Wasser bei der Pumpe!"

„Lotse . . . nach der Elbe!"

Da kam Hunke Heien oder Heien Hunke, oder wie er hieß, kniff die Lippen so schmal, daß nichts von ihnen zu sehen war: „Stüermann! Dat geit ni! Wie mütt em opt Land setten."

Da lachte Piet Boje übers ganze Gesicht. „Backbordwache und vier Helgoländer an die Pumpen! . . . Steuerbordwache rein Deck!" Und schickte die andern in die Ladung.

Da dachten sie: „Hätten wir den verdammten Grünschnabel im Wasser gelassen!" Und gingen hin und taten stumm und tapfer ihre Pflicht.

Fünf Stunden lang standen sie auf dem hängenden Deck, auf das die Seen leckten, und arbeiteten mit Macht, mit ruhevollen Händen und wachen Augen. Der Steuermann von der Goodefroo stand in triefender Kleidung, starr vor Kälte, mit dem Glas in der Hand, beim Rudersmann, und sah nach vorn, ob die Hilfe käme.

In der Höhe von Scharhörn erschienen zwei Schlepper, welche der Reeder ihnen entgegenschickte.

Das war abends im Halbdunkel.

Einige Stunden später kam Anna Boje angelaufen, denn sie hatte bei Ballsen, wo sie wohnte, gehört, daß die Goodefroo angekommen wäre. In dem schweren Mantel von Anna Martens, ein buntes Tuch um den Kopf, das die Wirtin ihr gegeben hatte, ging sie am Telegraphenhaus vorbei, gegen Sturm und peitschenden Regen an, nach dem Kai zu und sah das havarierte Schiff. Da sah sie drei Männer in Oelröcken im Gespräch miteinander an einem Boote stehen und trat heran und fragte. Da wandte sich der Jüngere, als er die Stimme hörte, rasch um; und sie erkannten sich.

Er erschrak aber erst und sagte: „Du? . . . Ist unsere Mutter krank?"

Da sah sie ihn mit lachenden Augen an: „Nein, alle wohl."

Er ging einige Schritte mit ihr und sagte: „Was hast du, Anna? Du bist so eigen?"

Da erzählte sie ihm alles und er freute sich und fragte sie nach allem.

„Es ist schön," sagte er, „daß du so gut und glatt in die Ehe kommst; es ist immer so ein unsicheres Ding mit euch Mädchen."



Digitized by Google

„Wie meinst du das?"

„Nun," sagte er, „die eine ist wild; die andere quält sich mit einer hoffnungslosen Liebe; die dritte bleibt ledig und wird wunderlich. Aber du: gut und glatt in den Hafen. Siehst du, das freut mich."

„Was weißt du davon, Piet?" sagte sie bedrückt, „ob es so gut und glatt gewesen ist, du bist immer in der Fremde gewesen . . . Und wenn du jeden Abend an meinem Bett gesessen hättest, Piet, du hättest es doch nicht gemerkt. Was weiß ein Bruder von seiner Schwester? Sieh: wer kommt da? Dein lieber Schwager!"

An diesem Abend, während draußen der Sturm weiter raste und Menschen in schwerer Arbeit sich gegen den bittern Tod wehrten, sprach Piet Voje noch mit seinem Reeder, der aus Sorge um seine beiden schönen Schiffe nach Cuxhafen gekommen war.

„Ich will es gar nicht so hoch anschlagen," sagte der ruhige, ältliche Mann, „daß Sie einige Verbesserungen vorgeschlagen haben, welche sich zu bewähren scheinen. Ich will Ihnen auch Ihre heutige Tat nicht so hoch anrechnen, obgleich sie mir und Ihnen ein gutes Stück Geld gebracht hat. Ein gut beanlagter, aber leichtfertiger Mensch hätte dasselbe fertig gebracht. Es ist vielmehr dies: ich habe das sichere Gefühl, daß Sie eine Sache, die Sie anfassen, mit Klugheit und Kraft und ständig wacher Aufmerksamkeit, aus Freude an der Sache, durchführen. Solche Leute sind für den Chef eines großen Unternehmens von großem Wert, und sind selten. Darum will ich Sie, wenn Sie einverstanden sind, vorläufig nach Gadeshead schicken, den Dreimaster zu überwachen, der da auf dem Helgen liegt. Ich schicke einen Mann mit hellen Augen dahin . . . Ich möchte, daß es das letzte Schiff wäre, das ich drüben bauen lasse."

## Der Klub

Als sie dem Klubhaus näher kamen, hörten sie schon von ferne lautes Brüllen. Sie gingen hinein und öffneten die Tür und sahen in dem dichten Tabaksgewölk die fünfzehn oder zwanzig Mitglieder an der Tafel sitzen; vor ihnen standen die großen, vollen Gläser. Auf dem Tisch, und auf den Borden ringsumher, lagen und standen allerlei kindische Stiftungen: Becher, Sammelbüchsen, ausgestopfte Vögel, billige bemalte Statuetten, alles ohne Sinn und Verstand durcheinander, häßlich und verrückt wirkend. Mitten auf dem langen Tisch stand ein großes Schwein von Holz mit einem Wurstkranz um den Hals. Der Klub hatte es sich in geheimer und außerordentlicher Sitzung zu seiner und Dusenschöns Ehre aus der gemeinsamen Kasse gestiftet.

## Liebesspiel

Es war noch ganz dunkel und lichtlos; die Luft war noch ganz still. Die Häuser am Burggraben standen stumm und verschlafen in Reih und Glied; davor, in ihren grünen Mänteln, mit ihren hellen Kerzen in den Händen, die hohen Kastanien. Sie standen lautlos still und ließen die beiden jungen Menschen an sich vorübergehen. Die gingen schweigend nebeneinander, mit gesenkten Köpfen, der Mann leicht und ruhig, als wie in einen schönen Tag und in ein tätiges, munteres Leben hinein; das Mädchen



Digitized by Google

ein wenig schwerer nach Frauenweise. Hinter ihnen rührten sich alle die Kastanien im ersten Morgenwind.

Als sie die Stadt hinter sich hatten und im schwarzgrauen Schatten der Dornhecke gingen, die an der Straße entlang lief, faßte er sie an der Hand und schlenkerte die Hand hin und her und pfiff dazu. Bald aber wurde ihm das zu eintönig, er zog seinen Arm durch den ihren und ging so wie ein jüngerer Bruder neben seiner Schwester. „Wie lange sind wir jetzt bekannt miteinander?" fragte er. „Mir ist, als kennte ich dich sieben Jahre."

„Länger schon!" sagte sie.

„Komm, wir wollen diesen schmalen Feldweg hinaufgehen. Es ist einerlei, wo wir gehen."

„Ganz einerlei."

Sie gingen in lautlosem Schweigen den schmalen, dunklen Weg. Vor ihnen fing ein kleiner Vogel an, leise zu singen, zwei, drei schüchterne Töne; nun schwieg er wieder.

„Du, Heinke," sagte er beklommen, „sag etwas."

„Was soll ich sagen?"

„Etwas Liebes; ich habe dir so viel Liebes gesagt . . . Du, . . . Heinke."

„Du bist neunmal klüger als ich, Peterlein. Das hast du oft behauptet. Wenn du etwas weißt, sag' du etwas."

„Ich wollte wohl etwas sagen; aber ich weiß nicht, wie ich es anfangen soll, und ich weiß auch nicht, ob du es hören magst."

Da gingen sie wieder in Schweigen nebeneinander, beide in bangen, unruhigen, beklommenen Wünschen. Der Morgenwind kam ihnen von der freien Höhe herab entgegen.

Da lag auf der Höhe, nicht weit vom Weg, auf dämmergrauem, hohem Feld, ein mächtiges Hünengrab.

„Sieh," sagte er, „da oben, von dem Grab aus, könnten wir das ganze Land, nach Morgen hin, übersehen. Was meinst du: wollen wir da auf die Sonne warten? Sieh, über Volkmersdorf liegt schon ein heller Schein."

„Ich möchte lieber so weiter gehen," sagte sie, „immerzu."

„Nein," sagte er. „Komm; wir wollen dahin gehn und auf die Sonne warten . . . Weißt du was . . . Du sollst die Herrlichkeit ganz plötzlich sehn . . . Ach, bitte . . . Ich binde dir die Augen zu . . ."

Sie wollte nicht und riß ihm das Taschentuch aus der Hand und war traurig, weil sie meinte, dies ganze köstliche Zusammensein ginge auf eine Schelmerei und Narretei hinaus. Er aber fürchtete nur ihre klaren, ruhigen Augen.

Er bat sie aber mit solchem Ernst und mit solch freundlicher Anmut, daß sie es verwirrt zugab. Er verband ihr die Augen und sie ging an seiner Hand.

„Meine Füße werden ganz naß," sagte sie; „so lang und feucht ist das Gras.."

„Ach," sagte er leise, „rede doch nicht davon."

„Was hast du für eine merkwürdige Stimme, Peterlein?"

„Es ist auch keine Kleinigkeit," sagte er.

„Was ist keine Kleinigkeit?" sagte sie leise.



Digitized by Google

„Du solltest sehen, was ich sehe: Wir sind zu früh hierher gekommen; dies Feld gehört noch ganz und gar der dunkeln Nacht."

„So . . . nun sind meine Füße durchnaß."

„Ach, Heinke Boje," sagte er leise, „rede nicht von deinen Füßen! Sieh lieber zu, daß du deine Seele nicht erkältest."

„Was hast du für eine merkwürdige Stimme, Peterlein?"

„Du solltest sehen, was ich sehe. Links und rechts von dem alten Heidegrab stehen viele starke Männer in altbraunem, kurzem Gewebe, die Füße in rauhem Fellwerk."

„Geh nur ruhig weiter," sagte sie leise lachend; „ich bin nicht bange. Es sind gewiß meine Vorfahren. Ich bin aus altem, hiesigem Geschlecht."

„Da kommt einer näher," sagte er leise. „Ein schmucker, junger Mensch. Ich glaube . . . du, Heinke . . . ich glaube, der will dich küssen . . . Heinke."

Sie stand still und sagte schwerer atmend: „Wenn er jung und schmuck ist, laß ihn."

Da fühlte sie eine Hand in ihrem Haar und frische Lippen auf ihrem Mund.

„Wir hätten warten müssen, bis es heller Tag war; ich mache mir Vorwürfe, Heinke. Nun hat ein fremder Mann dich geküßt."

Sie gingen schweigend weiter. Als sie die Höhe erstiegen hatten, legte er den Arm um ihre Hüfte. „Nun kommt da wieder einer," sagte er leise. „Was soll ich tun, Heinke? Soll ich ihn niederschlagen oder soll er dich küssen?"

„Ist er schmuck gebaut?" sagte sie leise lachend.

„Ein bißchen fein," sagte er, „aber kräftig."

„Noch ein wenig jungenhaft?" sagte sie.

„O bewahre! Ein ganzer Mann!"

„Was hat er für ein Gesicht? Noch ein wenig jungenhaft?"

„O bewahre, fein und männlich."

„Denn kann er mich küssen."

Da fühlte sie wieder rasche, scheue Lippen auf ihrem Mund.

„Schmeckt es gut?" sagte er leise; seine Stimme war sehr beklommen.

„Es tut mir leid, Peterlein," sagte sie leise und traurig, „daß du duldest, daß fremde Männer mich küssen."

Da umfaßte er sie und drückte seinen Kopf gegen ihre Schultern und sagte: „Heinke . . . Heinke! . . . ich habe dich so lieb."

Da nahm sie sich die Binde ab. Und sie lösten sich voneinander und sahen schweigend über das Feld nach der fernen, schmalen Waldlinie, über der eine breite, dunkelblaue Wolkenbank stand. Und die Sonne, noch nicht sichtbar, hob ihre Hände und legte ihre Waffen auf die Bank: ein langes, blitzendes Schwert und einen Speer, noch einmal so lang. Ueberweltlich feierlich lagen die schimmernden Waffen auf der dunkelblauen Bank. Nun kletterte sie höher; nun erschien der Rand ihres goldenen Schildes. Machtvoll stand er über dem Wald. Licht schoß von ihm aus, goldrot durch blaues Gewölk, bis zur Himmelshöhe. Darunter lag still und weit das Land im Gottesfrieden. Sie standen und sahen hinüber.

Dann gingen sie in Schweigen nach dem stillen Weg zurück und verließen auf ihm die Höhen und kamen in ein ebenes, grünes Feld, das in der Morgensonne lag.



Digitized by Google

In Sinnen, die Augen hier und da, nur nicht in des andern Augen, gingen sie dahin, sie schweigend, er leise vor sich hinsummend. So gelangten sie nach einer guten Viertelstunde auf eine kleine Erhöhung, die in das niedrige grüne Feld vorsprang. Auf dieser Erhöhung hatte vor Jahrhunderten, als das niedrige grüne Feld noch eine sumpfige Meerbucht gewesen war, ein fürstliches Blockhaus gestanden, die Bauern zu zwingen. Die hatten es im wilden Kampf erstürmt und verbrannt. Nun war von der ganzen Festung nichts mehr da, als die grüne, sanfte Höhe, von jungen Eichen bestanden. Am grünen Abhang, wo eine leichte Mulde im Boden den Festungsgraben bezeichnete, standen Frühlingsblumen.

Da setzten sie sich am Abhang in die Sonne ins bunte Gras.

Und Heinke Boje legte die Hand um das eine Knie und sah unbeweglich mit ruhevollen Augen über die grüne Ebene zu den sanften Höhen, von denen sie gekommen waren, und nach dem dicken Turm von Hilligenlei, der eben darüber wegragte. Peter Volquardsen aber pflückte die Blumen, soweit er sie im Sitzen ergreifen konnte, und warf sie ihr in den Schoß und sah jedesmal, wenn er eine Blume hineinwarf, fragend nach ihrem Gesicht. Sie aber rührte sich nicht. Das dauerte eine ziemliche Weile.

Da meinte sie, das Schweigen hätte lange genug gewährt und nahm wie in Gedanken eine von den Blumen und drückte sie gegen ihren Mund und sah in den weiten Himmel hinein und sagte: „Ist mein Mund gelb geworden?"

„Ganz gelb," sagte er.

„Macht nichts," sagte sie und warf sich längelang ins Gras und schloß die Augen.

Da nahm er sich ein Herz und kam herangekrochen und küßte sie.

Sie dachte erst: „So will ich lange liegen bleiben". Aber dann schlug die Liebe über sie zusammen und sie machte die Augen auf und legte mit einer rührenden Gebärde beide Hände um seinen Kopf.

Nun sahen sie sich in die ernsten Augen.

„Wie bist du schön," sagte er erschüttert.

„Ich kann mich nicht satt sehn," sagte sie.

„Lieg ganz still und sag' nichts."

„Du lieber Mensch! Wie lieb bist du."

So lagen sie lange, und staunten sich an und küßten sich zuweilen vorsichtig und fast feierlich.

Dann standen sie auf und gingen Hand in Hand auf den Heimweg, meistens stumm; aber sie sahen sich nun an beim Gehen, schweigend, mit klaren Augen; und hatten sich an den Händen.

## Rundschau

Literatur

### Aus der letzten Ernte

Nachstehend verzeichnen wir, wie wir das im „Literarischen Ratgeber" unter der gleichen Ueberschrift zu tun pflegten, in aller Kürze und kritisch unverbindlich allerlei Erscheinungen, auf deren einzelne wir nach Bedarf zurückkommen werden. Immerhin handelt sich's im folgenden schon um eine ziemlich „gesiebte" Auswahl. Wir bitten, sie durch das zu ergänzen, was unsere „Losen Blätter" und unsere regelmäßigen Buchanzeigen empfohlen haben. Die Dra-



Digitized by Google

men glauben wir diesmal vorderhand ausschließen zu dürfen, wir kommen später auf sie zurück.

An guter neuer Lyrik liegt in diesem Jahre noch weniger vor als sonst. Sehr gelegen kommt nun endlich die lang gewünschte Auswahl aus den Gedichten des verstorbenen Hermann Lingg (Cotta, geb. M. 4.—), von Paul Heyse besorgt. Von älteren Poeten ist eigentlich nur Heinrich Vierordt hervorgetreten, seine „Kosmos-Lieder" (Winter) sind nicht etwa Weltanschauungsgedichte, sondern überwiegend heiter gefällige Nippsachen. Außerdem liegt von ihm eine Auswahl seiner Gedichte vor (ebenda), die Ludwig Fulda veranstaltet hat. Christian Morgenstern hat ein schmales Bändchen „Galgenlieder" (Cassirer) verfaßt; der etwas gequälte Versuch einer lyrischen Karikatur unter dem Motto:

„Laß die Moleküle rasen,
Was sie auch zusammenknobeln,
Laß das Tüfteln, laß das Hobeln,
Heilig halte die Ekstasen."

Alfred Momberts neueste Sammlung „Die Blüte des Chaos" (Bruns, 3 M.) ist, wie alles von diesem Poeten, nur für Leute, die gelegentlich auch Gewaltsamkeiten nicht übel nehmen. Der Pathetiker Gustav Schüler legt zwei kleine Bändchen vor: „Andacht und Freude" (Verlag „Renaissance", 1 M.) und die sozial gefärbten „Hornrufe" (ebenda, 30 Pf.). Persönliche Erlebnisse mit stark sozialem Einschlag bietet Franz Diederich in dem Bande „Die Hämmer dröhnen" (Kaden & Co.). In „Saat und Sonne" hinaus führen die neuen Gedichte von W. Lennemann (Schünemann, 2 M.), auf dessen stimmungsvolles Erstlingsbuch der Kunstwart seinerzeit aufmerksam gemacht hat. Ein Lennemann verwandtes Talent scheint Hermann Kraepelin zu sein, dessen Sammlung „Wilde Rosen" (3 M.) neben viel minderwertigen doch auch manches Stück enthält, das auf gute Entwicklung hoffen läßt. Der volksliedmäßige Klang, der hier oft angeschlagen ist, wird auch Albert Sergel nachgerühmt, in dessen neuem Bande „Jenseits der Straße" (Volckmann, 2,25 M.) sowohl Gedichte wie persönliche Stimmungen gegeben werden, die in der Mehrzahl besser noch eine Weile gereift hätten. Sympathisch als Persönlichkeit, aber kaum sehr ursprünglich erscheint Wilhelm Langewiesche in dem Bändchen „Und wollen des Sommers warten" (Beck, 1,80 M.). Felix Freiherr von Stenglin, der dem Religiösen einen noch breiteren Raum gewährt, nennt seinen Band „Im Wunderland der Liebe" (Wunder, 3 M.). Der Dramatiker Georg Ruseler ist mit achtenswerten niedersächsisch-friesischen Balladen erschienen: „Der Wunderborn" (Schünemann, 2 M.). Ihm anzuschließen wäre A. K. T. Tielo mit seiner Sammlung „Thanatos" (Juncker) — erzählende Verse, in denen der Balladenton stellenweise nicht unwirksam angeschlagen ist, gelegentlich an Börries von Münchhausen erinnernd. Carl Bulckes „Gedichte" (Cotta, 2 M.), in der Empfindung nicht groß, zeigen doch lyrischen Geschmack und auch ein wenig Humor. Ludwig Finckh, nach Bierbaums Urteil „ein echter Frauenlob", scheint uns in der Sammlung „Rosen" (Deutsche Verlagsanstalt) ebenso glatt und reich an leerem Klange, wie in seinen älteren lyrischen Versuchen. Als Persönlichkeit bietet jedenfalls Martin Boelitz mehr mit seiner „Frohen Ernte" (Bruns); wenn auch er es noch nicht zu „Kristallen" bringt, so findet er doch von Zeit zu Zeit für ein echtes Gefühl eine schlichte Form. Es scheint überhaupt, als wenn unter der jüngeren lyrischen



Digitized by Google

Generation dem Teufel der schrankenlosen Persönlichkeit und des Auslebens um jeden Preis bei weitem nicht mehr so geopfert werde, wie das noch vor ein paar Jahren Lyriker-Sitte war. Die „Mordskerle", die lyrischen Kraftmenschen, sind auf der Neige gegangen. Aber an ihre Stelle ist wieder ein etwas reichlich empfindsames Geschlecht getreten. Zu ihnen gehört beispielsweise auch J. J. Horschick, seine „Lieder des Wanderers" (Amelang) interessieren jedoch, obgleich sie recht eintönig aufs Träumerische gestimmt sind. Etwas zu redselig erscheint Franz Karl Ginzkey in seinen Gedichten „Das heimliche Läuten" (Staackmann). Alexander von Bernus gibt sich in „Leben, Traum und Tod" (Schuster & Löffler, 3 M.) viel frischer, aber der Oberfläche nahe bleibt doch auch er. Um vieles erfreulicher als die Mehrzahl der vorstehenden Bände nimmt sich der Sammelband „Die Erde" aus (Bonsels), in dem sich vier neue Verfasser ein freundschaftliches Stelldichein geben: Waldemar Bonsels, Hans Brandenburg, Bernd Isemann und Will Vesper. Hier ist spürbar ernstes Ringen um eigenen Ausdruck. Wer den einzelnen Poeten weiter nachgehen will, kann zu Brandenburgs „In Jugend und Sonne" (ebenda, 2 M.) oder zu Vespers „Segen" (Beck, 2,40 M.) greifen. Endlich seien als beachtenswert noch genannt „Küsten" von Leo Sternberg (Lattmann) und „Sein und Sehnsucht" von Herman Brunold (Hüpeden & Werzyn). Aus des Freiherrn von Gumppenberg Gedichten (Callwey, geb. 2,60 M.) werden wir vielleicht Proben bringen, da die kritische Besprechung dichterischer Gaben von Mitarbeitern im Kunstwart nicht üblich ist.

An brauchbaren neuen Anthologien ist das Jahr, wenn man von Schul-Anthologien absieht, arm gewesen. Die Sammlungen von Hans Benzmann, von Scholz, sowie die verschiedenen neuen Balladenbücher besprachen wir bereits. „Das Büchlein Immergrün" (Schaffstein & Co.) wählte Gustav Falke für junge Mädchen aus. Schmal, und fein geschmückt, ist es den üblichen Konfirmations-Brevieren weit vorzuziehn. Daneben wäre ein ganz interessantes Bändchen von Liedern und Balladen „Eisenbahnlyrik" von Lie Denecke und Walter Brügmann (Wigand, 1 M.) zu nennen. Zu den lokalen Anthologien ist ein stattliches „Braunschweiger Dichterbuch vom Jahre 1905" herausgekommen, für das Walter Schottelius verantwortlich ist (Westermann, 4 M.). Dem Andenken Schillers ist das „Dichterbuch deutscher Studenten" geweiht (Strecker und Schröder, 2 M.); als Spiegel der lyrischen Bestrebungen unsrer studentischen Jugend ist es nicht uninteressant. — Die Sammlungen alter Lieder sind um einen recht hübschen Band deutscher Volkslieder von H. Stierling vermehrt worden: „Von rosen ein krentzelein" (Langewiesche, 1,80 M.). Augenscheinlich durch Arno Holzens gewandte Nachdichtungen angeregt, sucht Hans Landsberg das verkannte 17. Jahrhundert durch sein Liederbuch mit dem sprechenden Titel „Das Venusgärtlein" (Pan-Verlag) zu Ehren zu bringen.

Auf epischem Gebiet ist der Reichtum ungleich größer; nicht nur die Fülle des Gebotenen, sondern auch der künstlerische Gewinn. Es scheint ja überhaupt, als ob zurzeit unsere stärksten dichterischen Kräfte sich als Erzähler betätigten, denn weder für die Lyrik noch für das Drama können wir so viele Namen anführen, die wirklich etwas für die Literatur der Gegenwart bedeuten. Beginnen wir mit Autoren, die unsern Lesern schon von den „Losen



Digitized by Google

Blättern" her bekannt sind. Da ist zunächst Frenssen mit seinem „Hilligenlei", über den wir heute an anderer Stelle sprechen. Ferner Hermann Wette mit dem dritten Buche seines trefflichen „Krauskopf" (Grunow), das die Entwickelung des Jünglings zum Manne behandelt. Ottomar Enking führt seine Leser abermals in das kleinbürgerlich enge Milieu seiner „Leute von Koggenstädt" und zeichnet im „Patriarchen Mahnke" (Reißner) den Vater, an dessen liebevoller Tyrannei die Kinder zugrunde gehen. Auf die Novellen von Timm Kröger (Janssen) haben wir eben erst hingewiesen. Aus dem Nachlasse des viel zu früh uns entrissenen Wilhelm von Polenz ist das interessante Romanfragment „Glückliche Menschen" (Fontane & Co., 3 M.) erschienen; leider nur zu etwa einem Drittel ausgeführt. Georg von Omptedas Roman „Herzeloïde (Fleischel & Co., 5 M.) scheint nicht ganz auf der Durchschnittshöhe dieses allzu fruchtbaren Poeten zu stehen; das blutriefende Herz mit dem Dornenkranze auf dem Titel ist kein schlechtes Symbol für die wirksame Romanhaftigkeit dieses Ich-Romanes. Cäsar Flaischlen trat nach geraumer Zeit des Schweigens mit einem größeren Roman in Briefen und Tagebuchblättern auf, „Jost Seyfried" (Fleischel & Co.), einem persönlichen Kampf- und Bekenntnisbuche.

Von älteren Autoren ist dann Peter Rosegger zu nennen, dessen „J. N. R. J.", die „Frohe Botschaft eines armen Sünders" (Staackmann & Co., 4 M.), eine legendenhaft schlichte Umdichtung der Lebensgeschichte Jesu ist. Schon in seinem früheren Bekenntnisbande „Mein Himmelreich" zeigte sich Rosegger diesem Stoffe geneigt und seiner auch künstlerisch mächtig. Sein neuer Geschichten- und Skizzenband „Wildlinge" (ebenda) wird einem andern Teil seiner Gemeinde, den Freunden launiger Volkserzählung, willkommen sein. „In majorem Dei gloriam" (Reißner) nennt Wilhelm Jensen sein stattliches Gedächtnisbuch aus dem 17. Jahrhundert. Man weiß es eigentlich nicht anders, als daß in jedem Jahre ein „neuer Jensen" erscheint; manchmal sind es auch ihrer zwei. Vielleicht würden seiner Freunde immer noch mehr sein, wenn es der Bände weniger wären. Ein neuer Roman von Ernst von Wildenbruch darf nicht allein seiner Seltenheit sondern auch der Persönlichkeit des Verfassers wegen Aufmerksamkeit beanspruchen: „Das schwarze Holz" (Grote, 5 M.) scheint jedoch leider allzusehr auf äußerliche Spannung auszugehen. Es enthält die Eifersuchts-Tragödie eines schlichten, fast einfältigen Mädchens, ist aber in der Psychologie etwas grob und ungeschlacht und ermüdet auch deshalb auf die Dauer. Eine Reihe heiterer Romane aus dem Volksgeist will Wolfgang Kirchbach als „Leiermann von Berlin" (Pierson) geben.

Von den Werken jüngerer Erzähler nennen wir zuerst „Michael Hely" (Grote, 5 M.) von Adam Karillon, das Buch eines neuen Talentes, das hier die Lebensgeschichte eines Dorforiginals aus dem Odenwalde schnurrig und frisch geschildert hat. Dann: „Daniel Junt", einen Vogesenroman von Hermann Stegemann (Fleischel & Co., 3 M.), dessen Verständnis allerdings die Kenntnis des französisierten Elsässer Dialektes voraussetzt. Ludwig Thomas Bauernroman „Andreas Vöst" (Langen, 6 M.) hat schon reiche Anerkennung gefunden. Er schildert, wie ein tüchtiger ländlicher Mensch zugrunde geht im Kampfe gegen die Uebermacht des Unrechtes, das durch einen unwürdigen Priester vertreten und geschützt wird. Kurt



Digitized by Google

Aram versucht in seinem Roman „Schloß Ewich" (Fleischel & Co.) eine Art sozialen Erziehungsromans zu geben, der die Abkehr von der modernen städtischen Kultur und die Rückkehr aufs Land predigt. Auch Felix Hollaender hat den Schauplatz seines Romanes „Traum und Tag" (S. Fischer, 4 M.) aufs Land und in die Einsamkeit verlegt, er versucht, um die Heldin, eine junge Schloßkastellanin, so etwas wie ein schlesisches Gebirgsmilieu aufzubauen. Das „alte Lied" von Tristan und Isolde wandelt Wilhelm Hegeler in dem Roman „Flammen" (Fleischel & Co., 4 M.) aufs neue ab, sein etwas aktenmäßiger Naturalismus und das gelegentlich übereilte Tempo der Schilderung scheinen ihm verblieben zu sein. In „Ellida Solstratten" (H. Seemann Nfl., 4 M.) versucht Wilhelm Holzamer über die „prinzipiell Emanzipierte" hinaus zur Schilderung des Schicksals einer frei menschlichen Frau zu gelangen. Der Verfasser des „Mehr-Goethe"-Buches, Rudolf Huch, hat sich gleichfalls an einem Frauentypus der Gegenwart versucht: sein Roman „Der Frauen wunderlich Wesen" (Fleischel, 3,50 M.) wirft auch satirische Schlaglichter auf die Kleinstadt. Der neue Roman von Maarten Martens, eine Geschichte aus hohen Kreisen, betitelt sich „Auf tiefer Höhe" (Ahn). Hans Land, der früher zu Hoffnungen Anlaß gab, scheint uns mit seinem „Arthur Imhoff" (S. Fischer, 4 M.) leider nicht über den Zeitungsroman bewährten Schlages hinauszukommen. Fedor Sommer hat mit seinem „Ernst Reiland" (Cavael, 4 M.) die beträchtliche Anzahl deutscher Lehrer-Romane um ein bemerkenswertes tüchtiges Werk vermehrt. Auch Max Geißler, der sich mit seinem „Jochen Klähn" talentvoll eingeführt hat, gibt Neues gleich in doppelter Zahl: „Das Moordorf" (Staackmann, 5 M.), einen sozialen Kulturroman — man wird in der Landschaft unschwer die Worpsweder erkennen —, dann die „Hütten im Hochland" (ebenda, M. 4), die in der bayerisch-böhmischen Berggrenze stehn. Auch einen typischen Roman des Berlinertums verzeichnen wir: „Peter Schüler" (Bruns, 4 M.) heißt er, und Erich Lilienthal, in der Literatur ein neuer Name, heißt sein Verfasser. Schade, daß er es mit seinem unfraglichen Talent nur bis zu dieser ironischen Tragigroteske eines kümmerlichen Literatenlebens gebracht hat; eine Weltstadt bietet dem Talente doch wirklich dankbarere Aufgaben genug. Endlich sei noch Gerhart Heine mit seinem Romane „Verschneite Seelen" (Reißner) genannt, der an innerem Gehalte weit über den Durchschnitt aufragt.

Auch ein paar gute Novellenbände hat uns dieses Jahr gebracht. Außer Rosegger sammelte Otto Ernst ein paar Novellen und Skizzen unter dem Titel „Besiegte Sieger" (Staackmann). Wilhelm Arminius gab ein Novellenbuch „Frauenkämpfe" (Paetel) heraus. Ein heiteres Skizzenbuch „Von Leutchen, die ich lieb gewann" (Concordia, 3,50 M.) schrieb Rudolf Presber. Rudolf Greinz erzählt drei Tiroler Geschichten leichteren Schlages in der Sammlung „Das goldene Kegelspiel" (Staackmann), und Fritz Stavenhagen, auf den niederdeutsche Dramen aufmerksam gemacht haben, veröffentlicht ein sehr unterhaltliches Bändchen Hamburger Geschichten und Skizzen unter dem Titel „Grau und Golden" (Gutenberg-Verlag, 2 M.). In seinen „Pro domos" wünscht Peter Altenberg (Fischer), daß „die Seele des Menschen an Terrain gewinne". Der stattliche Band ist leider aus andern Gründen nicht ganz ernst zu nehmen.

Die Frauen-Literatur ist heuer



Digitized by Google

nicht so fruchtbar gewesen wie in den Jahren zuvor. An erster Stelle mag das neue Werk der Baronin von Heyking genannt sein: „Der Tag Anderer" (Gebr. Paetel), ein Gesellschaftsroman, dem das günstige Schicksal der „Briefe, die ihn nicht erreichten" kaum beschieden sein dürfte. Das nachgelassene letzte Werk von Malwida von Meysenbug heißt „Himmlische und irdische Liebe" und ist ein Roman, der mit Rücksicht auf die feine Persönlichkeit der Verfasserin beachtet zu werden verdient. Der Frieda Freiin von Bülow „Irdische Liebe" (Reißner, 4 M.) verdient das auch, als ein Werk feinerer Unterhaltungskunst. Helene Voigt-Diederichs' neuer Roman „Dreiviertel Stund' vor Tag" (Diederichs, 4 M.), der auf niedersächsischem Boden spielt, hat wohl von vornherein schon einen festen Leserkreis. Klara Viebig hat neue Eifelgeschichten unter dem Titel „Naturgewalten" (Fleischel & Co., 3,50 M.) gesammelt und Gabriele Reuter Novellen: „Wunderliche Liebe" (S. Fischer, 3 M.). Diese beiden talentvollen Damen sind für Leute unsrer Geschmacksrichtung leider nur mit Vorsicht und Auswahl zu genießen.

„Für alt und jung" — auf wie vielen Titelblättern stand das früher! Es ist altmodisch geworden, bezeichnet aber doch auch heutigen Tages noch am besten eine Gruppe von Büchern, die sich an Jugend und „Volk" (will sagen: an die noch nicht „Raffinierten" im Volke) zugleich wenden.

Dazu gehört zum Beispiel ihrem Titel zum Trotz „Gerlachs Jugendbücherei" (Wien, Martin Gerlach & Co., das Bändchen 1,50 bis 3 M.), ein Unternehmen, das auf das erfreulichste bezeugt, wie im deutschen Verlagshandel auch heute noch da und dort Bücher nicht nur mit Geschäftssinn sondern auch mit Liebe hergestellt werden. Bis jetzt 17 Bändchen zumeist mit kleinen Blütenlesen aus Märchen und Volkslied, aus Goethe, Hebel, Lenau, Stifter, Eichendorff u. a., und ein jedes mit farbigen Bildern, aber auch ein jedes von innen bis auf den Einband hinaus eigenartig ausgestattet. Schlecht ist keines, manche sind geradezu köstlich illustriert: man lasse sich alle vorlegen und wähle daraus. Ein ähnliches Unternehmen ist „Der deutsche Spielmann" (Callwey, je 1 M.), gleichfalls kleine Anthologien bringend, die E. Weber ausgelesen hat, und gleichfalls vorzüglich illustriert — seinem Geiste nach ein „Kunstwart-Unternehmen", aber von anderer Hand geleitet. Eine Bildprobe daraus hat unser voriges Heft vor dem Titelbilde gebracht, wir verweisen auch auf die näheren Angaben dort auf dem Prospekt. Von „Schaffsteins Volksbüchern für die Jugend", die wir schon als „sehr einfach, sehr vornehm und sehr billig" empfohlen haben (sie kosten gebunden 1—2 M. der Band), liegen wieder eine Anzahl neuer vor: Musäus, Schwabs Schildbürger, Coopers Lederstrumpf, Bürgers Münchhausen, Andersens Märchen und Geschichten. An die so hochverdienstlichen Wiesbadener und Schweizerischen Volksbücher (Auslieferung durch die Buchhandlung Heinrich Staadt in Wiesbaden), an „Weises deutsche Bücherei" (vom Berliner Lehrerverein geleitet, Auslieferung durch A. Anton & Co. in Berlin) und an die vortreffliche „Hausbücherei" der „Deutschen Dichter-Gedächtnis-Stiftung" in Hamburg-Großborstel genüge eine Erinnerung. Hier ist alles schon gesichtet, wählt man noch aus Reclam und Hendel dazu, so kann man heutigen Tages in der Tat schon eine gute Volks- und Schulbücherei mit recht bescheidenen Mitteln zusammenstellen.



Digitized by Google

Kein ganz billiges, aber ein sehr schönes Buch ist die neue „Don Quixote"-Ausgabe, „nach der Tieckschen Uebersetzung für Schule und Haus bearbeitet von Guido Höller" (Schaffstein, 5 M.). Sie bringt die Heinesche Vorrede, dann aber, was wichtiger ist, sehr gute Reproduktionen der alten Radierungen von A. Schroedter. Vom „Don Quixote" ist übrigens eine vollständige „revidierte Jubiläumsausgabe", „übersetzt, eingeleitet und mit Erläuterungen versehen von Ludwig Braunfels", bei Trübner in Straßburg in vier Bänden (10 M.) erschienen.

## Berliner Theater

Theater

Das Kgl. Schauspielhaus hat auch mit seiner zweiten Neuheit wieder in den Nietentopf gegriffen, aus dem für unsre Literatur und für unser dramatisches Leben nichts, aber auch gar nichts zu holen ist. Noch immer scheint über die Auswahl der neuen Stücke dort allein die Frage zu entscheiden: wie weit gelingt es dem Verfasser, Kopf und Herz der Zuschauer vor Ueberanstrengung zu bewahren, jeden Stein des Anstoßes zu vermeiden und allen unsere Gegenwart bewegenden Problemen aus dem Wege zu gehen? Ob er sich im übrigen der gebundenen oder der ungebundenen Rede bedient, ob er seine Phantasie nach Island oder nach Kamschatka schickt, ob er das solonische Zeitalter, die Tertiärperiode oder das 21. Jahrhundert erwählt, darin läßt ihm die Kgl. Generalintendantur völlig freie Hand. Immerhin, glaube ich, wird es dankbar anerkannt, wenn ein dramatischer Autor seine zeit- und problemlose Souveränität gleich in Titel und Namen so deutlich kennzeichnet wie Dietrich Eckart, der seinen Dreiakter „Der Froschkönig" eine „romantische Komödie" nennt. „Romantisch" ist das Zauberwort, das im Kgl. Schauspielhause alle Türen öffnet; nur muß man es mit der richtigen gefühlvollen Betonung sprechen, auf daß gleich die Hausbedeutung recht klar hervortöne: romantisch im Sinne von fern, fremd, abgetan, lebensleer, gleichgültig. Bei Eckart handelt es sich noch um eine ganz besondere Mischung: er verkuppelt rührselige Familiensentimentalität mit rinaldinihafter Abenteuer-Phantastik und wilde Diebes- und Räubermoral mit jungfräulich unberührter Tugend. Einen Hochstapler und Gewohnheitseinbrecher sperrt er mit einem Unschuldstäubchen von — Kommerzienratstochter zusammen, läßt beide aneinander Feuer fangen, den eleganten Verbrecher plötzlich im Glorienschein menschlichen Edelmuts und geistiger Ueberlegenheit erstrahlen und dann, als die zwei ungleichen Menschenkinder sich eben anschicken, miteinander in die weite Welt zu fliehen, einen wohlwollenden Onkel auftreten, der den Gauner auf das Unedle seines Schrittes aufmerksam macht, ihn seinem eigentlichen Berufe wiedergibt und die liebe kleine Gerda der standesgemäßen Heirat entgegenführt, die ihr von der fürsorglichen Elternliebe längst bestimmt war ... Für jede auch nur einigermaßen frei und leicht schaltende Phantasie hätte es nahe gelegen, den Zusammenstoß zwischen satter, wohlumzäunter Philisterhaftigkeit mit der vogelfreien Skrupellosigkeit des großmächtigen Vagabundentums zu komischen oder wenigstens satirischen Wirkungen auszunutzen. Eckart findet es — nach einigen kecken Ansätzen im ersten Akt — lohnender, die süßen Schauer auszuschöpfen, die in dem friedlichen Bürger erregt werden, wenn er sieht, wie ein als Gentleman verkleideter Verbrecher ein wohlbehütetes Kommerzienratstöchterchen umschleicht, am



Digitized by Google

Ende aber doch seine fast schon erjagte Beute wieder fahren lassen muß und auch ferner als „Froschkönig" in dem Sumpfe hockt, aus dem ihn nur der Kuß einer reinen Magd hätte erlösen können.

Die Hoffnung, an dem Holländer Hermann Heijermans noch eine Entwicklung zum menschlich Tragischen zu erleben, werden wir nun wohl endgültig aufgeben müssen. Je mehr wir von dem ungemein fruchtbaren Dramatiker im Laufe der letzten vier, fünf Jahre zu sehen bekamen, desto enger ward vor unsern Augen der Kreis, den seine Begabung umspannt. Bei der „Hoffnung auf Segen" schien es einst, als brauche er sich nur noch um eine ganz kleine Spanne höher zu recken, und aus Menschenschicksal, wie es Heimat, Familie und Lebensbedingungen zimmern, werde sich ihm ein zwingendes Charakterdrama aufbauen. „Ora et labora" zeigte schon, wie sehr er dem Zwang des Milieus und des in sich selbst seligen Naturalismus untertan. Im „Ghetto" vollends, das neuerdings das „Kleine Theater" aufgeführt hat, verkauft er das Erstgeburtsrecht einer großen weltgeschichtlichen Idee um das Linsengericht einer exakten Alltagsbeobachtung und einer sauberen Nachzeichnung von allerhand feinen kleinen Zügen, wie sie eben jeder einigermaßen begabte dramatische Handwerker einem dankbaren Milieu und einer vertrauten durchsichtigen Menschenklasse abgewinnt. Anstatt uns etwas von dem tragischen Gewitter spüren zu lassen, das sich entladen könnte, wenn zwei feindliche Weltanschauungen wie orthodoxes Judentum und modernes Freidenkertum um einer jungen Christin willen aneinanderprallen, begnügt sich Heijermans, aus diesem Kulturstoff den noch dazu ganz willkürlich gestalteten Roman von einem enttäuschten Liebhaber und eine Kette scharfer, aber kleinseliger Lebens- und Menschenbeobachtungen zu spinnen. Je liebevoller er sich in solche Einzelheiten und Aeußerlichkeiten vertieft, desto weniger kann er verbergen, daß ihm ein Flug darüber hinaus auf Höhen, wo im Aufruhr der Elemente die Idee sich enthüllt, nicht gegeben ist.

**Friedrich Düsel**

## Kultur und Kulisse

Ein Schauspieler, der auch außerhalb des Theaters noch Leben und Lebenswürdiges sieht und sich die Kulturgüter nach innerem Vermögen aneignet, kommt leicht dahin, seinen Beruf als den überflüssigsten von der Welt zu empfinden. Selbst wenn er Talent genug hat, um das Publikum durch den Klang seiner Stimme, die Gewalt seines Blickes, durch die Beherrschung seiner Gesichtsmuskeln und der ganzen Körperbewegung zur Begeisterung fortzureißen, so darf er doch nur ganz selten von diesem Talente Gebrauch machen. Meist verdient er seine Gage mit kleinen Kunststücken, denen gar kein ehrlicher Wert innewohnt. Da schminkt er sich eine Maske, die ihm nicht aus der Seele herauswächst, trippelt und tänzelt, statt zu gehen, piepst oder gurgelt er die auswendig gelernten Worte herunter und holt sich damit wie jede Nummer im Variété einen Erfolg. Und hier setzt die Scham ein, denn er „kann" äußerlich viel weniger als der Jongleur in den großen Tingeltangeln. Solange dem Schauspieler nicht heiß wird, wo nicht sein ganzer Mensch im Banne der Rolle bebt, ist er ein Handwerker; und da er sein Handwerk, die Technik der Schauspielerei, in der Regel schlecht versteht, ein schlechter. Es tut nichts zur Sache, daß er seine Rolle relativ besser spielt als tausend seiner Kollegen; absolut genommen bezieht er seine oft hohen Einkünfte nicht für künstlerische Schöpfungen, sondern für eine recht mit-



Digitized by Google

telmäßige Schufterei. Nun sehnt er sich aus dieser erniedrigenden Bedrückung heraus, begrüßt jeden Spielabend, der ihn einmal von Herzen jauchzen und weinen läßt, als ein Fest, und wenn diese Feste eine Weile hindurch ausbleiben, flucht er dem Theater und beneidet jeden Menschen, der sich bei der Arbeit nicht zu versündigen braucht. Was kümmert ihn die Vergnügungssucht der Menge! Ist er ihretwegen Schauspieler geworden oder um seiner selbst willen? Versagt ihm der im öffentlichen Interesse aufgestellte Spielplan, sein Selbst herauszustellen, so ist er ihm nichts nütze, nichts wert; kann auch den übrigen Schauspielern nichts wert sein, wenn anders sie künstlerischen Ehrgeiz haben; ergo: der ganze Stand hat keinen ernsten Existenzgrund!

Das ist eine Stimmung, die schnell verfliegt, sobald die Proben zu einem Stücke beginnen, in dem ihm wieder mal heiß werden darf. Und muß sie nicht auch schwinden oder einer fröhlichen weichen, wenn er heute da und dort seine Kunst als die höchste gepriesen hört, von Plänen liest, die seine Festessehnsucht auf das herrlichste zu erfüllen trachten? Seit Jahren geht das Gespenst „Bayreuth des Schauspiels" durch die deutschen Länder. Die einen wünschen es fürs reisende Sommer-Publikum, andere für die Jugend, ich selbst verlangte es in meinen „Jahresspielen" (Kw. XVI, 5) auch für die Darsteller. Alle sind darüber einig, daß diese Veranstaltungen im Zeichen Shakesperes und seines glänzenden Gefolges stehen sollen.

Georg Fuchs greift den schönen Gedanken in einem Büchelchen wieder auf, dessen ich schon kürzlich in der Rundschau Erwähnung getan; aber er gründet gleichzeitig eine Sezession. Aus seinem Aufruf spricht eine entflammte Seele, und ihr haben wir wohl die mannigfachen Protuberanzen zugute zu halten, die über die rechte Rundung hinauszischen. Er vermag unserer Bühne eigentlich nicht schlimmere Dinge nachzusagen, als ich selbst, nur schüttet er das Kind mit dem Bade aus und will von ihr gar nichts mehr wissen. Und wie der Wunsch oft der Vater des Gedankens ist, so knüpft er die von ihm gewünschte Zukunftschauspielerei mit beweglicher Hand an die älteste Vergangenheit an. Er leitet die Kunst der Bühne vom Tanze ab und bezeichnet die Ausdrucksmittel des Tanzes als die natürlichen Mittel des Schauspielers. Man könnte ebensogut noch weiter zurückgehen, das von Freude überschwellende Menschenherz als die Ursache des Tanzes ansehen und vom Schauspieler vor allen Dingen Herzensausbrüche verlangen. Aber es ist wohl stets mißlich, einen Fortschritt oder eine Umwälzung dadurch empfehlen zu wollen, daß man ihnen ein Alter von 2500 Jahren als Mantel umhängt. Was grau vor Alter, ist uns nicht immer göttlich, und neuen Most — wenn es Most ist — soll man nicht in alte Schläuche füllen. Aber der Tanz hat es dem Verfasser angetan. Das rhythmisch gebundene Spiel der Glieder zeigt ihm den vollkommenen Schauspieler an, und alles Geistige im Hamlet soll der Darsteller in sinnlichen Mitteln des Tanzes ausdrücken. „Sehet ihn mit Ophelien, wie sie vorwärts und rückwärts treten, sich fliehen und sich haschen, sich nun zu fassen scheinen und bestürzt auseinanderweichen; es ist fast ein Menuett!" Dazu stimmt dann der andre Satz, daß ein Drama ohne Wort und Ton, ohne Szene und Gewand, rein als rhythmische Bewegung des menschlichen Körpers möglich sei. Eine Kunst, die so primitiv und so einseitig gefaßt wird, bedeutet ihm für die neue



Digitized by Google

Kultur „einfach alles“. Er rückt die Traumtänzerin Madeleine und Isadora Duncan als Offenbarende vor unser Auge und heißt die Schauspieler von ihnen lernen, ihnen nachahmen; er rühmt den letzten japanischen Statisten, der, wenn er als Krieger die Bühne betrete, nie gehe, sondern wie der leibhaftige Dämon des Krieges gewaltig schreite. Aber leider, die Deutschen sind weder Dionysier, die Schmerz und Jubel im Gliederspiele äußern, noch vertragen sie derlei von der Bühne herab, wenn der Dichter Worte dafür gefunden hat; und einen gepanzerten stummen Komödianten, der mit drei Schritten die Bühne durchmißt, lachen sie, so steht zu befürchten, aus . . .

Man höre doch endlich auf, unsrer Schauspielerei Vorbilder aus fremden Ländern aufzureden, und lasse ihr zu ruhiger eigener Entwicklung Zeit! Franzosen, Italiener und einige slawische Völker mögen wohl für diese Kunst geboren sein, wir nicht. Dort ist die Bewegung, die Geste, das Augenspiel, dort das unausgesetzte Modulieren der Stimme zu Hause. Man kann uns farblos nennen, während das andre bunt ist; aber wir wollen nicht übersehen, wenn wir italienische Schauspieler beklatschen, daß wir unsre Mängel unsrer Keuschheit verdanken. Wir sind gewiß nicht graziös und sollten — wie auch Fuchs es rät — unsern Körper durch Sport geschmeidiger machen, aber eine Art Schamhaftigkeit wird uns stets zurückhalten, unser Heiligstes so platt und offen wie eine Coeurkarte auszuspielen. Man sehe die besten norddeutschen Schauspieler an und fühle, wie sie an sich halten, wie viel sie verschweigen, wie sie sich dem Dichter und dem Ensemble unterordnen, und man vergleiche damit die Italiener und ihre Shakesperebearbeitungen. Wir haben uns aus unsrer Seele und aus den Werken der germanischen Dichter heraus unsere Bühnenkunst erschaffen; sie ist aufgewachsen wie ein Baum in Wind und Wetter, hat bald da- bald dorthin eine ungefüge Drehung gemacht, aber die Wurzeln sind in dem alten Boden stecken geblieben. Sie ist im Tiefsten echt. Wir geben sie nicht preis um einiger Aestheten willen, die eine Szene im Anfang grün, am Ende rot empfinden und vom Regisseur verlangen, daß die Darsteller erst im grünen Mantel und dann im roten Untergewand dastehen. Solche koloristische Wirkungen sind ja nicht ausgeschlossen und schon längst von unseren Malern in Betracht gezogen worden, aber sie an erste Stelle rücken, heißt durch Nebendinge die Hauptsache verschütten.

Was der Kunst in mühevollem Ringen mit der sich andrängenden allzu neugierigen Menge endlich gelungen ist: sich von ihr loszulösen, Parkett und Kulisse zu scheiden, das ist für Fuchs ein unentschuldbares Verbrechen. Er möchte, daß der kostümierte Schauspieler vom Zuschauerraum aus das Podium erkletterte, während des Spieles immerfort eins bleibe mit dem Publikum und nach getaner Arbeit wieder zu ihm hinabsteige, um sich umarmen und küssen zu lassen. Er weiß nicht, wie sauber diese Kunstübung bei uns geworden ist, seitdem das Sprechen ad spectatores und der Hervorruf an einigen Bühnen abgeschafft worden sind. Er sieht darin einen Verfall, die Verkennung des wahren Zweckes, und schiebt uns deshalb lehrhafte oder barbarische Absichten unter. Ob er wohl an Tragödien wie „Lear“ und „Macbeth“ gedacht hat, als er von „dem lüsternen, fiebernden Taumel“ ergriffen wurde, in dem sein Geist der Aufführung in seinem Festspielhause entgegensah?



Digitized by Google

Aber Fuchs verlangt mehr: er will auch ein neues Drama und versucht, dessen Wesen in vielen schönen Worten auszuprägen. Wenn nun auch die Werke unsrer Klassiker diesem Wesen in manchen Punkten entsprechen, so scheint doch Fuchs weniger an sie als an sich und an seine Freunde gedacht zu haben. Shakespere verkündigt durch Hamlets Mund als den Zweck des Schauspieles (und damit der Schaubühne überhaupt): es solle der Natur gleichsam den Spiegel vorhalten: der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zeigen. Jedem fallen diese Worte ein, der über das Drama spricht und in Shakespere nicht nur den großen Dichter liebt, sondern auch den lebendigsten. Fuchs aber verlangt vom Drama: es solle vor allem „die Seele festlich ergreifen". Wären wir erst so weit, daß wir sagen dürften: unsre Aufführungen des „Hamlet", „Tasso", „Wallenstein", der „Hermannsschlacht", des „Ottokar", von „Herodes und Mariamne" erschöpfen den Dichter, dann könnten wir Fuchsens interessanten Seitenweg, der gewiß einen Gipfel der Kunst erstrebt, auch einmal beschreiten. Aber wir Theaterleute tappen noch ängstlich und bedrückt von unausgelösten dichterischen Kräften im Tale herum. Wir werden einst frei sein von diesem Alb, dessen bin ich sicher; aber man soll uns nicht hetzen und uns nicht „das Gefühl verwirren", wie Kleists Homburg sagt.

Georg Fuchs übt, ich erwähnte das schon im Eingange, scharfe Kritik am modernen Theaterbetrieb. Das Logenhaus ist ihm ein Greuel; uns auch. Das Bayreuther- und das Prinz-Regenten-Gebäude in München bedeuten ihm die Besserung; uns auch. Er greift die übertriebene Ausstattung der Szene an, die eine völlige Illusion erwecken will und es nicht vermag; wir tun das auch. Er hofft, auch das große Publikum nach und nach für eine feinere Kost zu gewinnen; wir hoffen's auch. Aber er macht gleich ganze Arbeit: „Fort mit dem Schnürboden! Fort mit dem Rampenlicht! Fort mit den Versatzstücken, Prospekten, Soffitten, Kulissen und wattierten Trikots! Fort mit der Guckkastenbühne! Fort mit dem Logenhause! Diese ganze Talmiwelt aus Pappendeckel, Draht, Sackleinwand und Flitter ist reif zum Untergang!" Fuchs kennt nur zwei Schauplätze: den monumentalen Saal und die bürgerliche Stube. Für den ersten baut er sein neues Haus, dem zweiten wird unser jetziges gerade noch gerecht. Wer aber vor die Aufgabe gestellt wird, „Hamlet" zu inszenieren, stößt auch da auf kleine Zimmer und nicht immer auf Krönungssaal und Terrasse. Und das bürgerliche Stück spielt des öfteren in Marmorsälen und freien Gegenden. Die Bühne mit neutralen Schauplätzen (ich erinnere an die Perfallischen Einrichtungen in München) ermöglicht es wohl, ein umfangreiches Stück ohne Striche und Pausen darzustellen, aber sie legt den Zuschauern die große Last auf, sich das Milieu selbst zu konstruieren. Und jeder, der etwa die Szene Hamlets mit Gertruden richtig empfindet, wird verletzt sein, wenn das Zimmer keine Wände hat. Fuchs will weder geschlossene Dekorationen noch Türen und Fenster gelten lassen. Es ist, als ob bis jetzt die Umwelt eines Stückes überall von Schädlingen und Idioten geschaffen worden sei; sie unterstützt aber den Schauspieler und die Wirkung des Stückes oft außerordentlich. Und wenn man sie zu Shakesperes Zeit nicht in dem Maße anwandte wie heute, so lag das daran,



Digitized by Google

daß man technisch noch nicht so weit war. Weil sich heute tatsächlich noch Widersprüche ergeben, wenn der Darsteller von vorn nach hinten geht, ohne sich mit der Dekoration perspektivisch zu verkleinern, so sollen nach Fuchs die Schauspieler nur auf Reliefwirkungen bedacht sein, also immer hübsch in der Nähe des Publikums bleiben, am liebsten rechts und links von ihm eingeschlossen. Dazu wird das Studium der Antike, der ravennatischen Mosaizisten und der Trecentisten von Siena und Florenz besonders empfohlen. Wenn sonst in dem Buche Fuchsens irgendwo ein Konflikt auftaucht (er mag viel bedeutsamer sein als dieser perspektivische), so hilft sich der Verfasser sehr leicht, indem er sagt, wir seien eben im Theater und müßten Fünfe grade sein lassen. Freilich müssen wir das. Aber ich rechne zu den notwendigen Konflikten mit der Wirklichkeit auch das Rampenlicht (das die störenden Schatten wegfrißt), die Versatzstücke, Prospekte, Kulissen und den Schnürboden, die er verwirft. Ich finde kein Ende, seine Forderungen zu widerlegen, und wiederhole deshalb nur, daß man in der Stilisierung des Schauplatzes ausnahmsweise so weit gehen darf, wie ich bei meiner Gobineauinszenierung, daß ich aber selbst da die Seiten durch Gardinen abgeschlossen habe und ohne Rampenlicht nicht ausgekommen bin.

Gleichzeitig wird unser Theater noch von einer anderen Seite berannt. Ein englischer Maler, Edward Gordon Craig, hat sich einen neuen Titel beigelegt: er ist nämlich „Künstler der Kunst des Theaters", der, wie es in der grauslichen Einleitung seines elend übersetzten Buches („Die Kunst des Theaters", Leipzig, Herm. Seemann) heißt, „alles Dagewesene überspringt" durch die Proklamierung seiner „Ueber-Idee". Sie besteht darin, im phantasievollen Stück „etwas Phantastisches vorzuführen", und „wenn es sich um ein realistisches Stück handelt, so sind die Verhältnisse wieder umgekehrt". (!) Selbst Harry Graf Keßler, der sich in einem Vorwort hören läßt, spricht Craig ein paar Einfälle nach, die für die Bühne nichts bedeuten. „Eine Seele im unendlichen kalten Weltenraum, so denkt er (Craig) sich Hamlet." Das ist eine Zeile aus einem Feuilleton, aber keine Lösung des Aufführungsproblems. Und „die bedrückende Enge der Kerkermauern gibt das Grundthema für Gretchen im letzten Akt des ersten Teils von Faust". War das jemals anders?

Craig äußert sich in Dialogen; ein „Eingeweihter" und ein „Zuschauer" unterhalten sich. Der erste hat „die Essenz der dramatischen Kunst studiert" und gefunden, daß der Dichter sein erstes Stück aus folgenden fünf Hauptfaktoren machte: Bewegung, Worte, Linien, Farben und Rhythmus. Da hätten wir endlich die Technik des Dramas! „Hamlet" ist nach Craigs Ansicht nicht geschrieben worden, damit es auf die Bühne komme, sondern nur, um gelesen zu werden! Man lernt nie aus. Craig „erledigt" den Irrtum, daß des Autors Angaben (über die Schauplätze) von irgend einem Nutzen sein könnten. Wie Fuchs will er alle Rampenlichter aus dem Theater nehmen, ohne darüber ein Wort zu verlieren; und er meint, daß niemand das bemerken werde. Sollte doch vielleicht das Gesicht des Schauspielers dadurch im Dunkeln stehen, so ist es nicht schade darum; denn „das Gesicht des durchschnittlichen Schauspielers ist entweder furchtbar ausdrucksvoll oder furchtbar ausdruckslos". Nur für Henry Irving oder Eleonora Duse wäre das Rampenlicht eventuell beizubehalten.



Digitized by Google

Schließlich stellt sich heraus, daß Craig an Pantomimen denkt (er hat selbst eine verfaßt) und vor allem in ihnen die „Kunst des Theaters" sieht; muß aber trotzdem ein Drama voller Worte aufgeführt werden, so ist doch immer noch die Bewegung, die Geberde wichtiger als alles andere. Denn auch er läßt wie Fuchs die Tragödie aus dem Tanz hervorgehen und in einer Art von Tanz enden. Er nennt das: die Bühne ihrer eigenen Kunst zurückgeben.

Craig hat entschieden etwas gegen das Wort; finge er mit diesem Argwohn nur bei sich selbst an! Die eingefügten Szenenbilder und die Ausstellung seiner Skizzen, die jetzt durch die Großstädte zieht, bieten viel weniger Veranlassung zum Spott. Er bevorzugt freilich auffällig das lebende Bild, das auf unsrer Bühne gottlob aus der Mode gekommen ist. Er liebt es, die Dekoration in die Höhe zu strecken, etwa ein Fenster als Hintergrund zu zeichnen, das siebenmal so hoch ist wie der Mensch, der daran lehnt. Mancher Prospekt scheint nur für die wenigen Zuschauer berechnet zu sein, die um den Mittelgang des Parketts herum sitzen, allen anderen muß der hübsche Raumverteilungsgedanke entgehen. Aber ein paar Szenen sind von ihm geschmackvoll komponiert. Er gibt am Schlusse der Unterhaltung seinem Partner den Rat, einige Monate über die gehörten Gedanken nachzusinnen; ich habe diese Zeit verstreichen lassen, kann aber auch heute in Craig nur einen unter vielen sehen und keinen Revolutionär, keinen Reformator, nicht einmal einen Regisseur von Bedeutung. Er hat die Beweise noch nicht erbracht, daß er den Rahmen für ein ganzes Drama großen Stiles liefern könne (er zeigt nur Bruchstücke), um wie viel weniger dürfen wir ihm die Leitung einer Aufführung in allen ihren Teilen zutrauen.

Die Ausbeute, sehen wir, ist gering. Unser Theater hat vor allen Dingen die Schuld abzutragen, mit der sie Shakespere, Hebbel und dergleichen verpflichtet ist. Dazu haben die beiden Verfasser kaum ein neues Bausteinchen beigebracht, so groß auch ihre Mühe ist, sich als Träger bedeutsamer Kulturforderungen hinzustellen. Die Bühne bequemt sich den Errungenschaften der übrigen Künste gewiß nur langsam an, doch das hat seinen Grund in ihrer engeren Abhängigkeit vom zahlenden Publikum. Es könnte im Sinne von Fuchs und Craig manches geschehen, aber nicht auf die empfohlene gewaltsame Weise und vor allem nicht durch plötzliches Zurückspringen auf alte Zeiten, deren künstlerischer Ausdruck für uns nur historischen Wert hat. Ferdinand Gregori

Da Gordon Craig, von dem eben Gregori gesprochen hat, jetzt eine Ausstellung seiner Entwürfe in Deutschland herumreisen läßt, werden auch noch die Worte interessieren, die uns ein anderer und zwar ein sehr wohlwollender fachmännischer Beurteiler über sie schreibt, der Hofopernsänger Dr. von Bary. Im Grundsätzlichen scheint uns, was auch er sagt, nicht im Widerspruche zu Gregoris Auffassung zu stehn:

Craigs Liebe zu dem rein malerischen und architektonischen Bühnenbilde geht so weit, daß er allen Ernstes den Wortdichter von seiner die Bühne beherrschenden Stellung zurückzudrängen versucht, um der Bühnensprache in Gebärde, Bewegung und Tanz und in den Linien und Formen seiner Bühnenbilder den Vorrang einzuräumen. Dieser Gedanke wäre an sich auch nicht neu und überraschend. Aber Craig zeigt uns zugleich eine Reihe praktischer Ent-



Digitized by Google

würfe zu Inszenierungen, und diese sind immerhin auch für solche Beurteiler interessant, die den Plan, die Welt der Bühne in der Hauptsache zum Augenschmause zu machen, entschieden abweisen. Craigs bildliche Darstellungen verraten einen sicheren Blick für Bühnenplastik und Lichtwirkung auf der Szene, ein Talent, das er von seiner Mutter, der bekannten englischen Schauspielerin Ellen Terry, als Erbteil empfangen und unter der Leitung seines Meisters Irving kräftig weitergebildet hat. Der Maler und Schauspieler sprechen vereint aus jedem seiner Entwürfe. Am wertvollsten scheint mir seine Raum- und Lichtbehandlung auf der Bühne. Craig sucht endgültig mit dem Schlendrian zu brechen, der uns daran gewöhnt hat, Darsteller fast bis zum Dach ihrer Häuser ragen zu sehen, sodaß wir diese Naturwidrigkeit fast ebensowenig noch fühlen, wie die Unnatur eines Lichtes aus allen Ecken.

Die Art, wie Craig die Größenverhältnisse zwischen Mensch und Gebäude behandelt, wird an sich die Zustimmung vernünftiger Bühnenkünstler finden müssen. In der Führung der Linien seiner faltigen Bühnengewänder finden wir die künstlerische Erkenntnis eines gesteigerten körperlichen Ausdrucks, wie ihn Isadora Duncan bewußt und Madeleine G. unbewußt und darum noch überzeugender darstellen. Ein szenischer Hintergrund verrät eine außerordentlich geschickte Behandlung des gleichsam verschwindenden Horizontes: in einfachen, klaren Linien verbinden sich Erde und Gewölk.

Aber nun: lassen sich diese bildnerischen Gedanken ohne weiteres auf unsere moderne Bühne übertragen? Der größte Teil dieser Entwürfe verlangt sicherlich eine Neugestaltung auch des baulichen Rahmens unserer Theater; nur ein kleiner Teil ließe sich ohne weiteres lebensfähig verpflanzen. Das Wertvollste für eine Verwirklichung der Craigschen Ideen wäre ein hinreichendes Kapital in den Händen erfahrener, geistvoller Bühnenleute. So ließe sich die beste Probe auf das Exempel machen, ob Craigs Kunst des Theaters auch wirklich neues, verheißungsvolles Leben bedeutet. **Alfred von Bary**

## Musik

Neue Wunderhornlieder, gleich zweiundzwanzig auf ein Mal, hat Otto Vrieslander, ein junger Komponist, erscheinen lassen, und ein guter Fürsprech, Wüllner, hat sie zuerst gesungen. Also ein Rivale Theodor Streichers? Nein. Nur ein einziges Mal fordert er — und nicht zu seinem Vorteil — zum Vergleich heraus, in dem Liede „Hier liegt ein Spielmann begraben". Der groteske Humor wird hier vom Klavierpart etwas gedrückt. Aber davon abgesehen muß man Vrieslander zugeben, daß er eine eigene Note hat. Sie verrät sich schon in der Wahl der Gedichte, worunter acht Marienlieder sind, indessen die andern meist von verlorener und verratener Liebe handeln. Vrieslander als eine echt lyrische Natur steht mit seiner schwärmerischen Stimmungskraft in entschiedenem Gegensatz zu Streichers hellseherischer Gestaltenzeichnung. Als Musiker nicht unbeeinflußt von Brahms und Hugo Wolf, besitzt er eine bedeutende harmonische und rhythmische Phantasie, die manchmal noch recht jugendlich überschäumt. Es ist, als ginge er absichtlich dem Dreiklang aus dem Wege, und man fragt sich, ob seiner Weisheit letzten Schluß wirklich nur der Trugschluß bildet. Dagegen führt er die Singstimmen ziemlich einfach. Schwer zu singen werden seine Lieder erst, wenn sie ganze Takte lang in harmoniefremden Tönen zur Begleitung gehn. Indessen, wie man über das Unruhige, zuweilen Ge-



Digitized by Google

suchte und Wolkenhafte dieser Musik auch klage: sie zeigt die Mängel eines werdenden Charakterkopfes. Von den geistlichen Liedern hebe ich außer dem in unserer Notenbeilage wiedergegebenen „Zugvögel" noch „Maria an der Wiege", „Christkindleins Wiegenlied" und „Ruhe in Gottes Hand" als die bemerkenswertesten hervor. Unter den weltlichen Gesängen gebührt der Preis dem „Rautensträuchelein". Welch scharfe Umrisse bei so zarten Farben! Den Humor in „An einen Boten" habe ich freilich nicht entdeckt. Sollte er in den — Betonungsfehlern stecken? Um so mehr erfreut die drastische Lebendigkeit bei Liedern wie „Schwarze Brombeeren". Eines der besten Stücke, „Soll ich denn sterben", bringt, wie mir scheint, das Nachspiel um die tiefste Wirkung. Es schließt mit demselben Motiv, womit es begann, und doch ist die Stimmung des Schlusses eine ganz andere als die des Anfangs. Sehr schön ist auch „Rosmarein" und „Das gestorbene Kind". Alles in allem haben wir in Brieslander jedenfalls ein Talent, dessen weiterer Entwicklung die Musikwelt rege Aufmerksamkeit schenken darf.

E Rychnowsky

### Der Beginn des Musikjahres in Wien

Kaum, daß die moderne Musik in Wien mit ihrem ersten siegreichen Anstürmen im Vorjahre den Platz eroberte, so scheint sie bereits wieder durch kräftigen Gegenstoß den Boden verlieren zu sollen. Man hat bei uns mit der Sezession auf dem Gebiete der bildenden Künste keine besonders günstigen Erfahrungen gemacht und befindet sich grade jetzt nach den Tagen des Kunstrausches im Zustande des Katzenjammers. Das wirkt auch auf die Haltung zur modernen Musik, die allzu plötzlich, allzu hochflutartig über Wien hereingebrochen ist. Das neue Musikjahr mobilisiert im Zeichen des heil. Amadeus gegen sie, denn schon rüstet die Mozartstadt Wien an allen Ecken und Enden, um den 150. Geburtstag des Meisters festlich zu begehen. Der Konzertverein eröffnete seine beiden Konzertreigen bedeutsam mit Mozartsymphonien, auf den Vortragsentwürfen der anderen größeren und kleineren Musikvereinigungen prangt Mozarts Name so oft wie möglich, und schon haben die Hofoper und die Volksoper ihren Mozartzyklus in Angriff genommen.

Welch sanfte Töne heuer angeschlagen werden sollen, wollte uns schon die erste Neuheit unseres Hofoperntheaters zeigen: Wolf-Ferraris „Neugierige Frauen". R. Batka hat dieses Werk an dieser Stelle erst kürzlich so charakterisiert, daß ich nichts mehr hinzuzufügen habe. Im bewußten Gegensatze zu der immer unheimlicher sich steigernden Orchestertechnik strebt es wieder zur Einfachheit von Anno Dazumal zurück, es brüstet sich mit seiner kindlichen Heiterkeit und Harmlosigkeit. Da hätten wir nun glücklich für die Wagnernachahmung die Mozartnachahmung eingetauscht. Bei uns in Wien wirkte das Werk zunächst durch die meisterhafte Einstudierung Gustav Mahlers, durch liebenswürdige Einzelleistungen, durch den Drill der Darstellung, durch die Bühnenbilder, durch das wirbelnde Tempo, kurz durch den Geist, den der Leiter in die Aufführung hineintrug. Den Eindruck an kleinen Bühnen, wo dies alles in Wegfall kommt, stelle ich mir kläglich vor. Ueberhaupt Mozart — „ein guter Meister", aber jetzt Patron der Rückständigkeit, der Spießbürgerlichkeit und des Mittelmaßes? Wie verkehrt, wie widersinnig! War er nicht für seine Zeit der kühne Neuerer, der Streiter wider das Philistertum, der Titane?



Digitized by Google

Man mag übrigens über die Vorkämpfer der musikalischen Moderne in Wien denken, wie man will, man mag es bedauern oder nicht, daß ihr Feuereifer so schnell, wie es wenigstens vorläufig den Anschein hat, wieder erkaltete, ein Gutes hat sie für unser Musikleben erwirkt. Ich habe es schon im Vorjahre als ihr Hauptverdienst bezeichnet: sie hat unsere Stadt endlich wieder in Verbindung gebracht mit der lebendigen Entwickelung der Gegenwart, es wird in Zukunft nicht mehr möglich sein, uns wertvolles und als Glied der Entwickelung interessantes Neues vorzuenthalten oder so verspätet zu bieten, daß wir ein vollkommen irriges Bild davon gewinnen müssen. So haben wir Elgars Introduktion und Allegro für Streichinstrumente bereits nach drei Vierteljahren, Boehes „Odysseus' Heimkehr", eines der erfolgreichsten Stücke des Grazer Tonkünstlerfestes, nach einem halben Jahre, ja die Ouverture zum „Käthchen von Heilbronn" von Hans Pfitzner, der unter den Modernen hier im Vorjahre den stärksten Eindruck hinterlassen hatte, sogar schon wenige Wochen nach der Uraufführung zu hören bekommen. Philharmoniker, Gesellschaftskonzerte und Konzertverein, früher ängstlich und überängstlich in bezug auf Neuheiten, wetteifern nunmehr, am Laufenden zu bleiben.

Nur wenn das Publikum mit den Haupterscheinungen der Gegenwart bekannt wird, wird es, gesund und gerecht, sich weder ängstlich an das Alte und Veraltete anklammern, noch ohne weiteres neue Verstiegenheiten und Ausschreitungen mitmachen. Daß auch in dieser Hinsicht die Bewegung nicht erfolglos gewesen, daß eine Ueberbrückung der Gegensätze angebahnt ist, dafür scheint mir beispielsweise die Gründung des Kamillo Horn-Bundes symptomatisch. Der begabte deutschböhmische Komponist hat lange Jahre gebraucht, ehe die Oeffentlichkeit auf ihn aufmerksam wurde, wenn auch der Kunstwart schon seit langem wiederholt auf ihn hingewiesen und mehreres von ihm in der Notenbeilage gebracht hat. Er war eben in eine ungünstige Zeit geraten. Früher galt er den das Musikleben Wiens beherrschenden Alten als überzeugungstreuer Wagnerianer, also nach ihrer Meinung als zu modern. Dann, als die Jungen auf den Plan traten, diesen wieder als zu unmodern, war er doch so wenig genialisch. Daß wieder ein eigener Verein gegründet werden mußte, um endlich Horns Anerkennung durchzusetzen, erklärt sich aus den Wiener Verhältnissen und aus der schweren Beweglichkeit eines Publikums, das immer erst angetrieben werden muß. Jedenfalls verdanken wir es erst dem Vereine, daß wir außer einem Chore, Klavierstücken und zwei eindrucksvollen Gesangsszenen die anderswo schon wiederholt mit Erfolg aufgeführte F-moll-Symphonie zu hören bekamen. Horn reiht sich mit seinem liebenswürdigen Talent in der Wagnernachfolge an jene kleine, aber erlesene Schar, deren Hauptvertreter Cornelius und Goetz sind, er ist ein feinsinniger Musiker, eine vornehme Natur, starken Effekten und leidenschaftlichen Exaltationen abhold, aber immer voll Geschmack und von fast keuscher Empfindung, dazu von bemerkenswertem Formtalent. Daß uns im Zeichen Mozarts auch ein trefflicher heimischer Tonkünstler beschieden wurde, des wollen wir zufrieden sein! Max Vancsa

**Komische Oper in Berlin**

Der Direktor dieses neuen Hauses, Herr Gregor, sprach sich vor einigen Monaten bereits über seine Absichten aus. In fast allen Opern, meinte er, werde dem Kapellmeister zu viel,



Digitized by Google

dem Regisseur zu wenig Macht eingeräumt; Drama und Bühnenbild dürften der Musik gegenüber nicht zu kurz kommen. Wem das „allgemeinsame Kunstwerk" Richard Wagners nicht bloß Redensart ist, der verlangt allerdings, daß auch die sogenannten Aeußerlichkeiten in der Oper nicht vernachlässigt werden. Allenthalben ist man in Deutschland bei der Arbeit, sich auch eine Kultur durchs Auge zu sichern, das alte Spottwort Lügen zu strafen, das da behauptet: „Der Deutsche sieht mit dem Ohr und hört auch noch durchs Auge." Das Programm des Herrn Gregor ist sicherlich sehr ernst zu nehmen, und wie er es in der ersten Aufführung Tat werden ließ, lohnte ihn denn auch ein ungestörter und verdienter Beifall. „Hoffmanns Erzählungen" von Offenbach waren zur Eröffnungsaufführung ausersehen. Gewiß, man hätte noch bessere Werke aussuchen können. Aber gute musikalische Literatur ist dieses Offenbachwerk schließlich doch, turmhoch erhaben über die Operettenparodien, die alle Welt kennt, und besser selbst als die gegen die Operetten ungleich wertvolleren Einakter — die nicht alle Welt kennt. Für die Entwürfe der Bühnenbilder war Karl Walser gewonnen worden. Er war in den stimmungsvollen, einfachen Bildern kaum wiederzuerkennen, so sehr hatte er sein Aesthetentum gezügelt und der Sache selbst gedient. Das Stübchen der Sängerin im dritten Akt und die Weinstube des Vor- und Nachspiels waren köstliche Erfindungen. Die Regie verstand es, mitzugehen. Alle Szenen paßten sich stilecht dem Bühnenbild an, und das Auge hatte bei dieser Vorstellung denselben Genuß wie das Ohr. Soweit wäre alles in Ordnung. Leider jedoch ist der ersten Vorstellung eine zweite gefolgt, die bedenklicher stimmte. Massenets plumpes Machwerk „Le jongleur de Notre-Dame" wurde der Ehre einer Aufführung, und einer mit der denkbar größten Sorgfalt vorbereiteten Aufführung gewürdigt. Man sinnt und sinnt, was den Direktor veranlassen konnte, diese Plattheit anzusetzen, die eine der holdesten Legenden so schmählich mißhandelt. Es gibt keine andere Antwort als die, daß in diesem Werk der Regie Gelegenheit geboten wird, alle ihre Künste spielen zu lassen. Die Kritik hat schnell und unzweideutig ihr Urteil abgegeben. Die Direktion des neuen Hauses aber steht nun vor der Entscheidung, was sie haben will: ein Theater, in dem Ausstattungsstücke mit besserer Musik gegeben werden, oder eine Oper, wie wir sie heute brauchen. Warten wir ab, wozu sie sich entschließt.

Willy Pastor

### Eulenburgs Kleine Partiturausgabe

wird von allen Musikfreunden immer mehr als eines der brauchbarsten Mittel zur Förderung der musikalischen Bildung erkannt und benutzt. Denn das Wesentlichste für diese ist und bleibt doch gründliche Kenntnis der besten Kunstwerke aller Zeiten. Und diese Kenntnis erleichtern Eulenburgs Partituren außerordentlich.

Zu den wichtigsten neuen Erscheinungen der Sammlung gehören die Matthäuspassion und die Violinkonzerte in E-dur und A-moll von Bach. Ich billige es vollständig, daß diese Partituren einfach nach der Gesamtausgabe der Werke Bachs ohne Zutaten abgedruckt sind. So hat jeder Bach in der Art, wie die Werke aufgezeichnet sind, kann sich also, wenn er über musikgeschichtliche Kenntnisse verfügt und die Praxis der alten Zeit kennt, in Gedanken ergänzen, was fehlt, und kann gleichzeitig ein Urteil darüber gewinnen, was mo-



Digitized by Google

dernen „Künstlerstolz" an Bach zu bessern glaubt.

Vielleicht entschließt sich der Verlag, den Bachschen Werken einige Händelsche anzureihen, damit einige der Hauptwerke dieses universalen Geistes auch bequem in Partituren zum Studium vorliegen, mit ihrer monumentalen Größe immer mehr ins Volk dringen und auch den Fachmusikern neue, mächtige Anregung geben.

Die Brahms-Ausgabe in kleinen Partituren wird allmählich vollständig. Neu erschienen sind die Klavierkonzerte in D-moll und B-dur sowie das Violinkonzert. Da bei Brahms das Orchester in den Konzerten nicht nur notwendiges Uebel ist, wird das Studium der Partituren gewiß bald mehr selbständiges Urteil über die Klavierkonzerte schaffen und dem Violinkonzert Freundschaften sichern, die durch die genauere Kenntnis aller Einzelheiten nur noch fester werden.

Daß Bruchs G-moll-Violinkonzert in die Partiturensammlung aufgenommen worden ist, kann bei deren Bedeutung für die praktische Musikpflege und der Beliebtheit des klangschönen Musterbeispiels eines dankbaren, gut erfundenen Violinkonzerts wohl auch gebilligt werden.

Die bevorstehende Feier des 150. Geburtstages von Mozart hat veranlaßt, daß auch die Mozartschen Violinkonzerte in A und Es und das Klavierkonzert in D (das berühmte Krönungskonzert) in die Partiturensammlung aufgenommen worden sind. Gewiß werden sie in dieser Gestalt zu Weihnachten in die Bibliothek manches Mozartfreundes gelangen. Den bereits früher erschienenen kleinen Partituren von Mozarts Symphonien in C (Jupiter), Es und G-moll reihen sich außerdem noch die der Haffner-Serenade und des Requiems an. Besonders die Requiem-Partitur wird bei den zahlreichen Aufführungen, die dieses Werk gerade in diesem Konzertwinter erleben wird, ein sehr gesuchter und nützlicher Begleiter aller musikalisch genügend vorgebildeten Hörer werden. Auch das Requiem ist getreu nach der Fassung der Partitur wiedergegeben, in der dieser Torso Mozartscher Kunst aufgeführt wird.

Die Sammlung Ouvertüren, die bereits 47 Partituren bietet, ist ergänzt worden durch Peter Cornelius' Ouvertüren zum „Barbier von Bagdad" und zu „Cid".

So finden durch Eulenburgs Partituren eine Menge Kunstwerke in ihrer Originalgestalt ihren Weg in die Hände des Publikums und das Verständnis wächst durch die Möglichkeit dieses bequemen Studiums. Ich kann nicht genug bedauern, daß Werken wie den symphonischen Dichtungen Franz Liszts diese Art der Verbreitung versagt scheint. Zeigt sich der Verlag noch immer „gänzlich abgeneigt"? Ich würde darüber schweigen, wenn's bis zum Freiwerden Liszts nicht noch so lange hin wäre. Oder bereitet sein Verleger selbst eine entsprechende Ausgabe vor? Es wäre wirklich nicht schön, wenn der gegenwärtige Zustand bis 1917 dauern sollte.

Georg Göhler

## Umschau

Kann man zur Musik „erzogen" werden? Die Leute vom „Kunsterziehungstage", so scheint Leopold Schmidt anzunehmen, glauben das. Er aber leugnet im „Berliner Tageblatte" „Die Erziehung zur Musik". Die Gabe, Musik zu genießen, sei eine Naturgabe; von außen könne man nur in Nebendingen nachhelfen. Diese Grundsätze sind ohne Zweifel ganz ebenso richtig, wie sie die Absicht der „Kunsterzieher" von Grund aus verkennen.



Digitized by Google

Denn es handelt sich uns keineswegs etwa darum, Unmusikalische musikalisch zu machen. Wem das angeborene besondere Talent für eine bestimmte Kunst mangelt, dem wird es kein Vernünftiger auf künstliche Weise eintrichtern wollen. Aber das vorhandene Talent pflegen und entfalten — das kann man, und das scheint uns gar nichts so Nebensächliches zu sein. Weiß doch jeder aus seiner eigenen Lebenserfahrung, wie sehr ihn jene Persönlichkeit, diese Institution oder gewisse Lebensumstände in einer Geistesrichtung gefördert oder gehemmt haben. Ferner kommt es beim Erziehen zur Musik keineswegs auf ein „Lehrziel" an, das alle erreichen sollen, wie in der Schule, die ein ganz bestimmtes Maß von Kenntnissen vermittelt. Es gibt eben große und kleine Talente (die Menschen ohne jedes musikalische Talent darf man sogar wohl als Ausnahmen betrachten) und das große Talent hat natürlich die weitere Entwicklungsmöglichkeit. Diese Möglichkeit bis zu ihrer Grenze zu führen — das ist die Aufgabe der Kunsterziehung, nicht aber, wie man etwa meint, aus kleinen Talenten große zu machen. Auch nicht um die Fachmusiker handelte sich's, sondern um das Volk, das Publikum. Unsere Musiker sind meist im artistischen Gedankenkreise befangen. Beweis: daß — wenige Ausnahmen abgerechnet — die namhaften Tonkünstler und Musikschriftsteller dem Tage fernblieben und selbst die Musikblätter sich darum fast gar nicht kümmerten. Die Anschauung, daß es hier um ein Kulturproblem, nicht um ästhetische oder pädagogische Fachfragen geht, wird erst nach und nach in den Köpfen Boden fassen können.

Auf dem „Kunsterziehungstage" war auch die Rede davon, daß die musikalische Erziehung des Volkes von den niederen Instrumenten her ihren Ausgang nehmen müsse. Hinsichtlich der Drehorgel bringt die „Frankfurter Ztg." einige gute Bemerkungen eines kölnischen Mitarbeiters, die an einige Worte des verstorbenen oldenburgischen Schulmanns Strackerjahn anknüpfen. Neben der Pflege des Volksliedes auf den Schulen könnten auch schon die Drehorgeln für dessen Verbreitung sorgen, die dem Landbewohner heute noch vielfach fast die einzige musikalische Anregung bieten, und deren Einfluß dadurch tiefer ins Volk eindringt, als man dem auf so niedriger Stufe stehenden Instrument zutrauen sollte. Eine wahrscheinlich in Köln erlassene Verordnung, die Strackerjan zufällig zu Gesicht gekommen war, wollte die Drehorgeln im Interesse ihrer Reinheit unter Beaufsichtigung stellen. Dadurch kam Strackerjan auf den Gedanken, ob nicht auf das Repertoire der Drehorgel ein gewisser Einfluß ausgeübt werden könnte. „Heute ist die Plage der Drehorgeln in Köln größer als je, denn ihr Repertoire ist einfach niederträchtig. Wer diese aufdringlichen, gemeinen Melodien, wie »Auf einem Baume« oder »Die Rasenbank am Elterngrab« usw. nicht nur an irgend einer Ecke fast täglich einmal von einer Orgel über sich ergehen lassen muß, sondern sie dann auch noch von Fuhrleuten, Straßenjungen, Arbeitern, Mundharmoniken noch ein halbes Dutzend Mal außerdem vorgepfiffen, vorgesungen, vorgegröhlt und vorgeblasen bekommt, der merkt es, wie eindringlich und aufdringlich diese miserable Musik auf das Volk wirkt, sodaß er sich fragt, ob denn da nichts Besseres zum Eigentum des Volkes gemacht werden könnte. Wie aber helfen? Vielleicht übernähmen es in jeder Stadt eine Anzahl musikalisch gebildeter Leute, der Orgelmänner-Po-



Digitized by Google

lizei für die Drehorgeln passende Melodien zu empfehlen. Und keine Konzession dann einer Orgel, die ein anderes, mit jenen ekelhaften Melodien ausgestattetes Programm aufwiese!" Die Sache hat nur schon wegen der technischen Einrichtung der Drehorgeln ihren Haken. Bei solchen mit auswechselbaren Platten ließe sich's vielleicht so machen, bei Walzen-Instrumenten schwerlich.

Während wir Deutschen so bis zum Leierkasten hinab über die „Volksmusik" theoretisieren, haben die praktischen Engländer schon zur Propaganda der Tat gegriffen. Die Breslauer Morgenzeitung teilt darüber nach dem Buche des Amerikaners Crehlieb „How to listen to Music" allerhand über die sogenannten „Hofkonzerte" in Manchester mit, wo ein verdienstreicher Organisator mit der Hilfe eines Gesangvereins und vieler Amateure gute Musik in der Tat bis vor die Tür der ärmsten Bevölkerungsklassen bringt. „Die Manchester Court-Alley Concerts finden, wie der Name besagt, in den Höfen und Gängen statt. Zu Beginn des Sommers werden geeignete Lokalitäten aufgesucht, mit Vorliebe an den Seiten bebaute viereckige Höfe, und am Tage des Konzertes wird eine Anzeige in der Nachbarschaft von Haus zu Haus geschickt. Ein Podium und ein Klavier werden aufgestellt, ein Seil wird davor gespannt, Stühle werden bereitwilligst von den Nachbarn zur Verfügung gestellt. Die Freude, die ein solches Konzert, immer nur aus einem einfachen Programm von Volksliedern und leichten Kompositionen für Streichinstrumente bestehend, hervorruft, und die Dankbarkeit der Zuhörer sind wirklich rührend. Mit Sehnsucht wird der Tag erwartet, an dem der betreffende Hof wieder an die Reihe kommt. Ein interessanter Versuch wurde dann noch im Manchester Art Museum gemacht, welches die Pflege der Musik mit zu seinen Aufgaben zählt. Dort findet einmal wöchentlich ein Volkskonzert statt, und um das Interesse wachzuhalten und mit dem Genusse so viel Belehrung wie möglich zu verbinden, ist man darauf gekommen, je einen Abend der Musik einer der europäischen Nationen zu widmen. So gibt es ein russisches, spanisches, norwegisches, französisches Konzert usw. Im Zusammenhange damit stehen Vorträge, die an einem anderen Tage der gleichen Woche das betreffende Land und seine Leute behandeln."

Bei uns lauten die Nachrichten über die selbsttätige Musikpflege im Volke recht pessimistisch. Lehrreich ist da die Pflege der Zither. Wir lesen im „Echo vom Gebirge": „Wer jetzt so still durch die Gassen Wiens wandelt, kann besonders in den Abendstunden eine Wahrnehmung machen, die vollauf geeignet ist, ein feinfühliges Ohr zu beleidigen. Bei offenen Fenstern wird in den verschiedensten Variationen musiziert. Und obwohl es selten einen Menschen geben mag, dem die Musik ein Greuel ist, könnte es auf Grund dieser musikalischen Ergüsse bald dahin kommen, daß ein Musikliebhaber als eine Rarität gelten müßte. Der Beobachter kann dabei herausfinden, daß es ganz besonders ein Instrument ist, welches in roheſter Weise malträtiert wird — die Zither! Und es ist geradezu Sünde, dieses Instrument zu steinerweichenden Quälereien zu benutzen!" Die Ursache findet der Verfasser im schlechten Unterricht. „Liegt etwa im Zitherspiel," fährt er dann fort, „weniger Idealismus als in einem andern Instrumente? Man muß nur Virtuosen auf der Zither gehört haben." Ach ja, Virtuosen — da liegt's. Sehr zum Unterschied von den viel vernünf-



Digitized by Google

tigeren Gitarristen haben sich's nämlich die Herren von der Zither in den Kopf gesetzt, ihren Liebling „konzertfähig" zu machen. Von stiller Beschränkung auf volkstümliche Musik mögen sie nichts wissen. Die Bravour ist ihr Ideal. Was spielt man auf dem Bundesfeste zu Graz? Chor, Sextett, Finale aus „Lucia", Ouvertüre zur „Zigeunerin", Faustphantasie, Ungarische Phantasie, Oberondivertissement, Wagnerpotpourri, alles für die — Zithern! Und jemand hält einen Vortrag über das polyphone Zitherspiel. Bedenken werden gar nicht einmal geäußert. Nur als einer ein langes Zitherkonzert in drei Sätzen vorträgt, meint der Berichterstatter: „Vorläufig will uns scheinen, daß groß angelegte Werke der Zither nicht zuträglich sind." Kurzum — es ist die Luft des Dilettantismus, die einen aus der Zitheratmosphäre anweht. Wann wird dort ein Künstler auferstehn, der die Großmannsbestrebungen niederkämpft, eine Literatur aus dem Wesen des Instrumentes schafft und es aus dem internationalen Wettstreit in den alpinen Heimgarten zurückführt?

Ueber Bühnenmusik äußert sich Herwarth Walden im „Tag", indem er den Regisseuren nahelegt, sie nicht so nebensächlich zu behandeln. „Die Direktoren empfinden sie als unangenehme Nebenausgabe, die man zu vermeiden trachtet. Man engagiert sich einen sogenannten »Kapellmeister«, dessen Tätigkeit darin besteht, die nötigen Instrumentalisten so billig wie möglich auf der Musikerbörse zu engagieren. Zuweilen »komponiert« er auch gleich die nötige Musik. Die vorkommenden Lieder werden dann todsicher verkappte Walzer; ob sie bei Shakespere oder Hebbel, bei Ibsen oder Hofmannsthal stehen, ist dem Herrn »Kapellmeister« vollständig gleichgültig. Und doch, welch großen Stimmungsfaktor kann so ein kleines Liedchen bilden! Ich erinnere zum Beispiel an die wenigen Verse, die in Hebbels »Maria Magdalena« Karl zu singen hat. Sie bringen, richtig vertont, eine neue Nuance in diese Szenen, Sehnsucht nach Licht, Luft und Freiheit. Wird dieser Gegensatz scharf herausgearbeitet, wie es offenbar dem Dichter auch vorschwebte, so wirkt die Düsterkeit, die Todtraurigkeit um so wuchtiger. Alles geht verloren, wenn sich der Schauspieler etwas selbst »zurechtmacht«, wie es auch häufig der Fall ist." — Nicht ganz zustimmen kann man Waldens Verwahrung dagegen, daß, wenn den Schauspielern vorgeschrieben ist, zu musizieren, sie dies eben nur zum Scheine tun, während hinter der Szene der Kapell- oder Konzertmeister spielt. Beherrscht der Künstler selbst das Instrument, so kommt das der Illusion natürlich sehr zustatten. Aber zu fordern, daß jeder Schauspieler auch des Klaviers und der Violine mächtig sei, bloß weil's ein Dichter einmal von ihm verlangen könnte, geht doch zu weit. Dagegen unterschreiben wir folgende Sätze: „Vor allem ist zu verlangen, daß die Musik in einem Stilverhältnis zum Drama steht. Es genügt nicht, daß der Komponist Zeitgenosse des Dichters ist. Auch dürfte es nicht immer angebracht sein, »historische« Musik zu verwenden. Nur so wirken muß sie. Was nutzt alle Zeittreue, wenn die Musik in uns keinen Widerhall mehr findet, ohne Mark und Blut dahinfließt. Man wird im allgemeinen gut tun, sich für jedes Drama neue Musik schreiben zu lassen. Vielleicht unterzieht sich ein bedeutender Tondichter der dankenswerten Aufgabe, zu den großen Dramen der Weltliteratur endlich einmal stilgetreue, einwandfreie Vertonungen für die vom Dichter vorgeschriebenen



Digitized by Google

Stellen zu schaffen." Zu einzelnen Dramen ist diese Bühnenmusik ja bereits vorhanden. Neuestens haben Pfitzner zum „Käthchen von Heilbronn", Busoni zu „Turandot" und Humperdinck zum „Kaufmann von Venedig" wertvolle Musik geschrieben. Wir brauchten auch eine solche zu „Tell", zum „Faust" usw.

Ein sehr gutes Mittel zur Volkserziehung ist die Begründung einer „Musikalischen Volksbibliothek", wie sie dank dem unermüdlichen Eifer Paul Marsops in München verwirklicht wurde. Das Beispiel verdiente allenthalben Nachahmung. Bis jetzt sind etwa 2000 Nummern zustande gebracht worden, durchaus gute Musik. Ein Artikel der „Münchener Neuesten" schildert den jetzigen Zustand der Sammlung so: Eine reichhaltige Kollektion von Studienwerken für Klavier, Violine und Violoncello — von den einfachsten musikalischen Kinderfibeln für das Pianoforte an bis zu Tausig und den Kullakschen und Mertkeschen Oktavenschulen. Von Joh. Seb. Bach: die Inventionen, die französischen und die englischen Suiten, die Partiten, das wohltemperierte Klavier in verschiedenen Exemplaren und anderes mehr. Die Haydnschen, Clementischen, Mozartschen, Beethovenschen Sonaten, sämtlich in „mehrfacher Besetzung", von der alten Wolfenbütteler- bis zur vornehmen Cotta-Ausgabe. Schuberts, Webers, Mendelssohns, Schumanns, Chopins Pianoforte-Werke. Die feingearbeitete Kleinkunst der Jensen, Volkmann, Grieg und die großgesehenen Landschaftsbilder der Liszischen „Années du Pélerinage". Die Symphonien der klassischen Meister in guten Uebertragungen zu zwei und zu vier Händen. Auf dem Gebiet des Kunstliedes: Schubert und Schumann, Robert Franz, Brahms und Cornelius. Eine bereits recht reichhaltige Sammlung moderner Gesänge: da sind Schillings, Pfitzner, Rich. Strauß, Thuille, Reger, Hausegger, vom Rath, Boehe, Bischoff, Lampe und viele andere vertreten. Die Literatur des Streichquartettes von Haydn bis Schumann in Partituren und Stimmen. Klavierauszüge mit und ohne Text der Opern Glucks, Mozarts („Don Giovanni" in vier Exemplaren), Webers, Marschners, Lortzings, der Musikdramen Wagners, des „Pfeifertages" und der „Rose vom Liebesgarten", des „Lobetanz", des „Guntram", des „Cid", des „Corregidor" und der „Ilsebill". Chorgesänge a capella und mit Begleitung. Wertvolle Orchester-Partituren älterer und neuerer Meister. Eine „musikalische Bücherei": Lehrbücher der Harmonie und des Kontrapunktes; Biographien der Heroen der Tonkunst; R. Wagners gesammelte Schriften und Dichtungen; Textbücher, Musikführer und Musikzeitschriften in Jahrgängen. Ein Ansatz zu einer „Allgemeinen Bücherei" für Musikalische, die sich gern einmal bei Goethe, Schiller und Shakespere Rats erholen. — Bravissimo! In kleineren Städten wird man sich natürlich einfacher und weniger modern einrichten, aber — vivant sequentes!

Es ist schade, daß die „Volksmusik", von der Presse als wild wuchernde Blume behandelt, so selten kritisch beachtet wird und so unbehindert immer tiefer herunterkommt. Nun will Julius Korngold in einem Aufsatz über „Musikkritik" in der „Zukunft" die Rezensenten dadurch entlasten, daß er einen Teil des öffentlichen Konzertgetriebes aus dem Gesichtskreise der Kritik ausscheidet. „Entspricht denn wirklich diese laufende Berichterstattung über Lieder-, Klavier- und Kammermusikabende, selbst über die sich häufenden Orchesterkonzerte einem Bedürf-



Digitized by Google

nis? ... Alljährlich kehren dieselben mehr oder minder namhaften Virtuosen wieder. Genügte da in der Regel nicht eine Personalnotiz?" Faßt der Verfasser die Aufgabe der Tageszeitungen richtig auf? Von einem höheren Standpunkte aus sieht es freilich sehr belanglos aus, daß Frl. A wieder einen erfolgreichen Liederabend gegeben hat. Aber nicht minder belanglos ist dann auch, zu erfahren, daß Herr X einen Orden bekommen, daß Dr. Y im politischen Verein eine Rede gehalten hat und daß am Zschen Hause der Schornstein eingestürzt ist. Es gehört doch wohl zum Wesen des Tagesblattes, daß es auch solche flüchtige, an sich unbedeutende Ereignisse verzeichnet. Sollte nun die Zeitung achtlos auch daran vorübergehen, daß d'Albert und Marteau gespielt oder Wüllner, Dr. Kraus gesungen haben? Wir gehen wahrlich nicht drauf aus, Oel in das prasselnde Feuer des Virtuosenkultus zu gießen. Aber vergessen wir nicht, daß die Achtung, welche der Künstler genießt, daß die öffentliche Teilnahme an der Musikpflege überhaupt nicht zum wenigsten durch den Eifer herbeigeführt wurde, mit dem die Presse die örtlichen Kunstvorfälle bespricht. Schränkt diese Berichte ein, und der Besuch der Musikveranstaltungen wird nachlassen. Wäre das ein Unglück? Zum mindesten ein wirtschaftliches für die Künstler. Aber wir haben auch gar keinen Grund, zu wünschen, daß der Deutsche weniger Musik höre. Wir wünschen nur, daß er mehr gute Musik höre. Und es ist leider zu wetten, daß, wenn sich die Kritik mit einer Auswahl von Konzertbesuchen bescheidet, dabei die modische und schlechte Musik nicht diejenige sein wird, die den Schaden hat. Wie sehr die musikalischen Leistungen sinken würden, wenn die Künstler ohne die beständige Kontrolle der Kritik spielten und sängen, das bedarf doch wohl keiner Erörterung. Ebensowenig, daß Korngolds Auslesepringip der Willkür Tür und Tor öffnen würde. Ich erinnere daran, wie die Wiener maßgebende Presse Hugo Wolf jahrelang totgeschwiegen hat, weil sie meinte, ihn zu erwähnen „entspreche keinem Bedürfnis". Daher die vielen Vereine, die sich dort um die Person dieses oder jenes Komponisten scharen, der es nicht vermocht hat, die Gunst der Künstler und Kritiker zu erringen. Man denke an den jüngsten Fall Kamillo Horn. Was hat er jahrzehntelang für Anstrengungen gemacht, damit eines der Wiener Konzertinstitute ein größeres Werk von ihm bringe. Niemand rührte einen Finger. Nun gründen ein paar wackere Freunde, die das nicht mehr mitansehn wollen, einen Verein, und im Nu ist ein großes Hornkonzert zustande gebracht. Hinterher hat's man dann leicht, über die „statutengemäße Begeisterung" zu spotten. Ich möchte also Korngolds Ruf umkehren und lieber „mehr Musikkritik in den Tageszeitungen" wünschen. Wird dort nur über Erstaufführungen geschrieben, so verliert das Publikum gänzlich die Fühlung mit der „schon aufgeführten Literatur". Und es ist durchaus nicht überflüssig, von Zeit zu Zeit auf die Bedeutung der Symphonien und Sonaten Beethovens, der Gesänge Schuberts usw. hingewiesen zu werden. Nämlich für Leser der Journale, die sich nur zum kleinsten Teil aus Fachmusikern zusammensetzen. Nichts schlimmer, als wenn der Musikgewaltige einer Zeitung sich auf den reinen Artistenstandpunkt stellt, statt der Erziehung und Bildung seines Leserkreises zu dienen. Man bedenke, daß die Zeitung für so viele die einzige Nährquelle des Geistes, die ein-



Digitized by Google

zige Anregunggeberin und Kenntnisvermittlerin ist.

Gegen die moderne „Bearbeitungswut" wendet sich Ferdinand Pfohl in den „Hamburger Nachrichten" mit scharfen Worten. „Der Pianist Hr. H.-R. spielte eine »E-moll-Sonate für Violine und unbezifferten Baß«. Ihr Manuskript befindet sich in der Königl. Sächsischen Bibliothek in Dresden und zwar ohne Autornamen. Man nimmt aber an, daß J. S. Bach der Urheber des Werkes ist. Nun, den wundervollen zweiten Satz (Arie) könnte in der Tat der große Johann Sebastian geschaffen haben. Eine wertvolle und bedeutende Schöpfung bleibt die Sonate auf alle Fälle, auch wenn die Bearbeitung als durchaus überflüssig bezeichnet werden muß. Warum in aller Welt eine Violinsonate für Klavier allein arrangieren? Wunderliche Blüten der Bearbeitungswut! Wohin kämen wir, wenn mit dem gleichen Recht, mit dem Herr H.-R. diese Violinsonate pianistisch frei bearbeitet hat, auch alle die anderen großen Werke der Violinliteratur pianistisch umgehämmert würden, etwa selbst das Violinkonzert von Beethoven seinen pianistischen Präparator fände! Schauderhafte Perspektive." — Wenn in früherer Zeit Komponisten wie Bach und Schumann Violinkonzertstücke für Klavier umsetzten, so geschah das, um ihrem Instrument gewisse Techniken zu gewinnen. Heute aber scheint auch der Grundsatz zu gelten: „Es muß alles verklavieret sein."

**Bildende und angewendete Kunst**

## Neue Kunstliteratur

Eine kleine Auswahl zur Erinnerung bei Weihnachtseinkäufen! Auf das für uns Wichtigste kommen wir natürlich zurück.

Von Karl Wörmanns „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker" (17 M.) ist der zweite reich illustrierte Band soeben erschienen (Bibl. Institut); er behandelt die Kunst der christlichen Völker vom ersten bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Uebersichtliche Gliederung, klare, ruhige und sachliche Darstellung zeichnen das nützliche Buch aus, das eine imponierende Arbeit darstellt. — In zweiter Auflage erschien Adolf Philippis „Kunst der Renaissance in Italien" (E. A. Seemann, 16 M.). Das Buch betont besonders die Geschichte der Zeit, die Stimmungen und Zustände, aus denen heraus die Kunstwerke geschaffen, unter denen sie zuerst genossen und beurteilt worden sind. — Zu seinem Werke „Die Frau in der bildenden Kunst" hat Anton Hirsch einen Schlußband „Die bildenden Künstlerinnen der Neuzeit" erscheinen lassen (F. Enke). Das Buch ist gut ausgestattet und als Stoffsammlung brauchbar, aber kritiklos und auch in den tatsächlichen Angaben nicht immer zuverlässig.

Von Künstlerbiographien ist vor allem zu nennen: „Anselm Feuerbach" von Julius Allgeyer, die zweite Auflage des großen zweibändigen Werkes auf Grund der zum ersten Mal benützten Originalbriefe und Aufzeichnungen des Künstlers, aus dem Nachlasse des Verfassers herausgegeben und eingeleitet von Carl Neumann (Spemann). — David Koch hat bei Steinkopf in Stuttgart zwei neue Bände veröffentlicht: „Peter Cornelius" (4,50 M.) und „Theodor Schüz" (3,60 M.). Beide sind mit derselben Herzenswärme geschrieben, wie Kochs Biographie Wilhelm Heinhausens, und wünschen Volksbücher zu werden. — Für „Hans Thoma" hat Spanier sehr herzlich geworben (Breitkopf 2 M.). „Böcklin und Thoma" (Winter, 3 M.) umfaßt Vorträge über neudeutsche Malerei, die Henry Thode infolge des Buches von Meyer-Gräfe



Digitized by Google

über den „Fall Böcklin" hielt. — In der Reihe der Knackfußschen Monographien (Velhagen & Klasing) sind vier neue Bände zu verzeichnen: „Anselm Feuerbach" von Ed. Heyck (4 M.), „Dante Gabriel Rossetti" von Jarno Jessen, „Neu-Dachau" (Ludwig Dill, Adolph Hölzel, Artur Langhammer) von Artur Rößler (4 M.), „Constantin Meunier" (2 M.) von Walter Gensel. — Von der Sammlung „Die Kunst" (Bard, Marquardt & Co.) liegen weiter zu je anderthalb Mark vor: „Albrecht Dürer" von Servaes, „Moritz von Schwind" von Grautoff, „Pompeji" von Eduard von Mayer, „Der Tanz als Kunstwerk" und „Die moderne Zeichenkunst" von Bie (handelt nicht etwa vom Zeichenunterricht, sondern von den modernen Zeichnern, wie Eckmann, Heine, Klimt, den Mitarbeitern des Simplizissimus, Forain, Gibson, Valloton, Beardsley usw.). Die Sammlung wird wie viele ihr ähnliche natürlich am meisten denen gefallen, die nur rasch an der Oberfläche angeregt werden wollen, ohne sich stark anzustrengen. Pikant ausgestattet sind die Bändchen auch. — Eine andere Folge behandelt „Moderne Illustratoren" (R. Piper & Co., jedes Heft 2,50 M.); von zwölf Heften erschienen bisher sechs: Thomas Theodor Heine, Hans Baluschek, Toulouse-Lautrec, Eugen Kirchner, Adolf Oberländer, Ernst Neumann. Die Hefte sind erfreulich illustriert; der Text könnte klarer und einfacher sein.

Paul Kristeller veröffentlicht (bei Cassirer ein umfängliches und vornehm ausgestattetes Werk: „Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten" (25 M.). Das Buch verarbeitet die vorhandenen Ergebnisse der Forschung mit Sachkenntnis, schließt aber leider das 19. Jahrhundert aus. — In der Sammlung illustrierter Monographien (Velhagen und Klasing) erschien als Ergänzung zu Singers „Kupferstich": „Der Holzschnitt" von Max Osborn (3 M.), ein vortreffliches Buch, das bis zur jüngsten Gegenwart reicht. — Oskar Münsterbergs „Japanische Kunstgeschichte" (Westermann) ist ein gutes wissenschaftliches, nicht volkstümliches Werk. — Noch ein paar Titel, bei denen die Nennung als Empfehlung gelte: Jan Veth, „Streifzüge eines holländischen Malers in Deutschland" (Cassirer, 5.50 M.), Chledowski, „Jena" (ebenda), Muthesius, „Das englische Haus" (Wasmuth, 2 Bände, je 30 M.), ein höchst sachkundiges und lehrreiches Werk, und von demselben: „Das moderne Landhaus und seine Ausstattung" (Bruckmann, 7,50 M.), O. Stiehl, „Das deutsche Rathaus im Mittelalter" (E. A. Seemann), ein architektonisch wie kulturgeschichtlich gleich gutes Werk, Meyer und Ries, „Die Gartenkunst in Wort und Bild" (Carl Schultze, 482 Seiten mit 300 Abbildungen und Plänen, 27 M.), Baumgarten, Poland, Wagner, „Die hellenische Kultur" (Trübner, 491 Seiten mit über 400 Abbildungen, 12 M.), eine sachkundige, gut darstellende und trefflich ausgestattete Arbeit, Benedetto Croce, „Aesthetik als Wissenschaft des Ausdrucks", deutsch von Karl Federn (E. A. Seemann), Spanier, „Zur Kunst", ausgewählte Stücke moderner Prosa zur Kunstbetrachtung und zum Kunstgenuß: Aufsätze von Avenarius, Seidlitz, Springer, Lichtwark, Hirth, Schultze-Naumburg usw. (Teubner). — Von E. A. Seemanns „Berühmten Kunststätten" (je 3 M.) liegen neu vor: „Sizilien", I. und II., „Padua", „Mailand", „Hildesheim und Goslar", „Neapel I. (alte Kunst)". Aus der Sammlung „Aus Natur und Geisterwelt" (Teubner, je 1 M.) heben wir hervor: „Bau und Leben der bildenden Kunst" von Vollbehr



Digitized by Google

als eigenartig und anregend und „Kunstpflege in Haus und Heimat" von R. Bürkner.

Zum Schluß eine Warnung: „Unser Heim im Schmuck der Kunst", „ein zuverlässiger Wegweiser bei der Auswahl eines Kunstblattes", für den jetzt brav Reklame gemacht wird, ist ein Kunsthändlerkatalog ohne jede Kritik und Wahl. P Sch

☞ Neue Kunstblätter und Bildermappen

so im Handumdrehen „kritisieren" zu wollen, kommt uns nicht bei. Aber der Deutsche steht nun einmal in dem Ruf, daß er „Kunst" nur zu Weihnachten kauft, denn was wäre seiner durchschnittlichen Ansicht nach entbehrlicher als Kunst? Also würden die Kunstverleger nicht ohne Grund grollen, wenn wir vor dem Feste wenigstens nicht das Wichtigste aufzählten, das sie uns vorgelegt haben.

Von Publikationen alter Kunst haben die bekannten Sammelwerke ihren Weg fortgesetzt, daran sei nur erinnert. Neu sind auf dem Kunstmarkt „Handzeichnungen schweizerischer Meister des 15. bis 18. Jahrhunderts" (Basel, Helbing und Lichtenhahn), herausgegeben von Paul Ganz, dem Konservator der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel. Auf deren Schätze beschränken sich die mustergültigen Reproduktionen aber nicht, sie ziehen sogar über die Schweizer hinaus die Alemannen überhaupt heran.

Von Menzel werden wir mit zwei neuen Publikationen erfreut. Acht Bildnisse nach Zeichnungen von Adolph von Menzel 1844—1851 geben in guten Lichtdrucken Amsler und Ruthardt heraus, zur Würdigung des Meisters sehr wertvolle Blätter. Seine Zeichnungen zu Kuglers „Friedrich dem Großen" sind, losgelöst vom Text, bei Mendelssohn in zwei neuen Künstlerdruck-Ausgaben erschienen, die ihre Vorzüge natürlich feiner zur Geltung bringen, als die Bände selbst, übrigens auch die später weggelassenen Illustrationen aus den ersten Auflagen enthalten.

Auf Teubners und Voigtländers neue Wand- und Mappenbilder genügt bei dieser Gelegenheit ein ganz allgemeiner Hinweis, denn von beiden Firmen sind illustrierte Prospekte ausgegeben: die kann sich jeder ohne Kosten verschreiben, und aus den kleinen Reproduktionen ersieht er immerhin mehr, als wir ihm hier sagen könnten. Dasselbe gilt von den „Vorzugsdrucken" und Entsprechendes von den „Meisterbildern" des Kunstwarts. Von beiden erscheinen übrigens noch neue Blätter vor dem Feste. Auf unsre neue „Welti-Mappe" (6 M.) wird später zurückzukommen sein, sie ist unser erster Versuch, auch auf diesem Wege mitzuhelfen, daß ein deutscher Meister, der's verdient, bei seinem Volke gekannt werde, eh er tot ist. Von Konewka sprechen wir an andrer Stelle kurz. Eine Freude werden unsre Leser an unsrer Ausgabe der Prellerschen „Odyssee" (3 M.) nach den Berliner Kartons haben, sie bietet ungleich mehr als unsre bisherige Odyssee-Publikation bieten konnte, die wir nunmehr aus dem Handel zurückziehen.

Aus dem „Simplizissimus"-Kreise liegen zwei neue Alben vor: Thöny, „Vom Kadetten zum General", und Reznicek, „Der Tanz". Reznicek, ein wie feiner und graziöser Zeichner er ist, wird schon seiner Stoffe wegen immer ein begrenztes Publikum haben müssen. Thöny sollte aber eigentlich jeder genießen können, der Spaß versteht. Seine Zeichnungen sind oft von einer geradezu verblüffenden charakteristischen Kraft und ihr Geist ist bei aller Satire niemals boshaft ungerecht. Wer den „Simplizissimus"



Digitized by Google

vertragen kann, dem hat er übrigens jetzt die Gaben seiner guten und schlechten Laune in sechs Bänden zusammengestellt: „Der Student", „Demimonde", „Die oberen Zehntausend", „Vorstadt", „Der Künstler", „Der Pfaffe" (Langen, je 1,50 M.). „Glänzendere Karikaturisten hat Deutschland nie besessen", diese Anerkennung wird auch der politische, soziale und religiöse Gegner, wenn er gerecht sein will, unterschreiben müssen.

Noch etwas ganz Sonderbares sei an dieser Stelle erwähnt, ein „Weihnachtsbuch" von Hedwig Weiß. Es wird uns ohne Angabe eines Verlegers oder einer Bezugsquelle oder eines Preises vorgelegt, „gedruckt bei F. Bartels in Berlin". Zu ein paar Weihnachtsliedern Lithographien von so zarten Linien und Tönen, als ruhten sich nur ein paar Schatten auf dem Stein ein Veilchen vor dem Weiterschweben aus. Nichts für jeden, aber für den im Fühlen Verwandten ein Werkchen von außerordentlicher Feinheit des Empfindens und des Sehens.

☞ In Sachen einer neuen Bauordnung hat der Dürerbund an den Rat und die Stadtverordneten von Dresden eine Eingabe gerichtet. Wir geben hier von ihr Kenntnis, weil sie manches kurz beleuchtet, was die Aufmerksamkeit aller Freunde unserer Bewegung verdiente, da es in seinen Folgen sehr viel wichtiger ist als es zunächst erscheint. Wollen wir wieder ein wahrhaftiges und zweckmäßiges, ein schönes und edles Bauen und damit aller Orten einen Schutz und eine rechte Ausgestaltung der Heimat, so brauchen wir zunächst einmal ein Interesse auch der gebildeten Nicht-Fachmänner an Fragen, wie der hier behandelten. Die Eingabe lautet im wesentlichen:

Angesichts der ungemein wichtigen Tatsache, daß für Dresden der Erlaß einer neuen Bauordnung bevorsteht, gestattet sich der ergebenst unterzeichnete Dürerbund dem Rate und den Stadtverordneten Dresdens folgende Bitten vorzutragen:

1. Wir zweifeln selbstverständlich nicht daran, daß die neue Bauordnung auch schon wie sie jetzt im Entwurf vorliegt, dem künstlerischen Hausbau weit entgegenkommt, daß sicherlich viele Fragen nicht als feste Gesetzesvorschriften, sondern als Ermessensfragen behandelt sein werden, daß es folglich möglich sein wird, die Baugesuche weniger bureaukratisch zu behandeln, als vielmehr vom künstlerischen Standpunkt aus zu betrachten, somit aber ein künstlerisch freies Schaffen zu ermöglichen und dem Stadtbilde Dresdens immer neue künstlerische Einzelschönheiten einzugliedern. Gerade in dieser Voraussetzung aber erscheint es uns bedauernswert, daß für Dresden nicht ein von einem Städtebaukünstler ausgearbeiteter Stadterweiterungsplan besteht, sodaß bei der gesetzmäßig vorgesehenen Fluchtlinienkonstruktion durch ein Vermessungsamt die geometrisch gradlinige, unkünstlerische Ablinierung der Baugebiete zu fürchten steht. Unsere erste Bitte geht demgemäß dahin, daß auch für Dresden, wie das in anderen bedeutenden Städten — besonders in München — geschehen ist, Stadtbebauungspläne von Künstlern aufgestellt werden, die schöne malerische Städtebilder gewährleisten und verhüten, daß die neuen Bauquartiere alle einander gleich werden, gleichviel ob sie in Chemnitz oder Mannheim, Berlin oder Dresden entstehen. Und nicht bloß Stadtbebauungspläne im allgemeinen erscheinen wünschenswert, sondern auch Feststellungen für bestimmte Stellen in der Stadt. Bei freien Platzanlagen, in historischen Stadtteilen und in der



Digitized by Google

Nähe hervorragender Gebäude sollten die städtischen Behörden im Wege des öffentlichen Wettbewerbes unter den Dresdnern Künstlern Ideen, Planungen, Ansichtszeichnungen beschaffen, welche schöne Stadtbilder und einen guten Gesamteindruck der Bauweise verbürgen. Für die Gewährleistung durchdachter Pläne scheint dies zweckmäßiger, der Weg ist mannigfaltiger und weniger kostspielig, als wenn etwa der Gesuchsteller bei Bebauung eines Grundstücks selbst die Pläne mit großem Aufwand beschaffen soll und dann unter Umständen von einem Architekten mangelhaft beraten wird, sodaß seine Pläne nicht angenommen werden.

2. Mögen auch viele Bestimmungen als Ermessensfragen behandelt und mag auch somit freier Spielraum gegeben sein, so erscheint es doch wünschenswert, durch die Bauordnung die Bildung eines oberen Ausschusses aus anerkannten Künstlern, Aesthetikern und Technikern anzuordnen, der aus künstlerischen Gründen Ausnahmen von allen baugesetzlichen Bestimmungen zu befürworten berechtigt wäre. Eine ähnliche Einrichtung besteht bekanntlich in München und hat sich dort u. a. bei dem Bau neuer großer Warenhäuser vortrefflich bewährt. Auch sollte man von Jahrzehnt zu Jahrzehnt eine Durchsicht der Bauordnung vorsehen und gesetzlich regeln, weil gerade in unserer Zeit die allgemeinen Verhältnisse, die technischen Errungenschaften und die Geschmacksanforderungen leicht einzelne Bestimmungen überholen können, deren wünschenswerte Beseitigung auf diesem Wege rascher ermöglicht würde.

3. Zwei technische Fragen von hoher Wichtigkeit werden gegenwärtig vielfach in den Kreisen der Architekten und Aesthetiker erwogen: das verputzte Mauerwerk und die Einfriedigung von Holz. Es ist schwer zu beklagen, daß in manchen Bauordnungen, wie auch in der gegenwärtigen Dresdner, beides verboten ist. Gerade in diesen beiden verbotenen Materialien haben bedeutende Künstler wie Ludwig Hoffmann-Berlin, Theodor Fischer-Stuttgart und Karl Hocheder-München die schönsten und eigenartigsten Lösungen architektonischer Aufgaben gezeigt. Die Stadt Dresden würde sich zweier ausgezeichneter Mittel architektonischer Schönheit berauben, wenn sie verputztes Mauerwerk und Einfriedigungen von Holz schlechtweg verbieten wollte. Zudem ist durchaus kein technischer Grund vorhanden, Putzbau und Holz auszuschließen. Bei Zulassung hölzerner Einfriedigungen aber ist zu hoffen, daß der meist sehr abgeschmackten gußeisernen Stäbe allmählich weniger werden.

4. Eine weitere wichtige ästhetische Frage, die durch die Denkmalspflegetage usw. auf die Tagesordnung gekommen ist, ist die der Baufluchtlinien. Wir hoffen, daß die Möglichkeit, einzelne Gebäude hinter die Baufluchtlinie zurückzustellen, bereits in der neuen Bauordnung vorgesehen ist. Sollte es nicht geschehen sein, so bitten wir, für freistehende Bauweise in dieser Hinsicht möglichste Freiheit zu gewähren. Die genaue linealgemäße Einrichtung freistehender Häuser, wie man sie in vielen Straßen sehen kann, wird heute wohl mit Recht mehr und mehr als schlechterdings langweilig empfunden; die Mannigfaltigkeit gibt jedenfalls mehr Möglichkeiten künstlerischer Reize. Ferner möchten wir dringend bitten, zuzulassen, daß ein Gebäude auch dann ganz oder teilweise zurückgesetzt werde, wenn die angrenzenden Nachbarn sich verbindlich machen, ihre etwa vorstehenden Gebäude oder Giebelpartien künst-



Digitized by Google

lerisch und mit Fenstern durchzubilden. Schöne Beispiele hierfür bieten Nürnberg und Lübeck dar.

5. Endlich erlauben wir uns auf zwei Punkte der Dachausbildung hinzuweisen, die für die ästhetische Wirkung nicht ohne Belang sind. Erstens erscheint es bedauerlich, daß in der alten Bauordnung keinerlei künstlerische Anforderungen an die Herstellung von Schornsteinen gestellt werden. Sollte es noch nicht geschehen sein, so bitten wir in die neue Bauordnung die Forderung aufzunehmen, daß die Schornsteine dem Dachausbau stilistisch anzupassen sind. Zweitens ist hinzuweisen auf die Ausbildung der Dachfenster. Man findet da in Bauordnungen die Bestimmung, daß Dachfenster an den Außenseiten der Witterung wegen mit Ziegeln oder Schiefer verkleidet werden müssen. Es scheint uns sehr wünschenswert, daß hier auch die geputzte weiße Seitenfläche ausdrücklich zugelassen werde, natürlich unter genügender Isolierung im Innern.

## Weg mit den Attrappen!

Eine „Galanteriewarenhandlung", anerkanntermaßen „die vornehmste am Platz", nämlich in einer der größten deutschen Städte, sendet auch mir ihren „illustrierten Ratgeber für den Schreibtisch" zu, wie sie ihn alljährlich vor Weihnachten an die kaufkräftigen sogenannten Herrschaften verschickt. Auf seinen wenigen Seiten finde ich die folgenden Attrappen empfohlen: „Max und Moritz", soll wie eine Schiefertafel aussehen, ist aber eine Schachtel, „Kassette »Holzstoß im Walde«", „Dackel als Schwedenständer", „Soldat", „Serenissimus", „Max", „Moritz", „Hahn", diese alle als Leuchter, Feuerzeug oder Aschenbecher, Glücksschwein, Tannenzweig, Tannenzweig mit Vogel als Ständer für Abreißkalender, Dackel mit Schwamm als Anfeuchter, Pferdekopf als Briefklammer . . . Aber ich erlahme. Und diese Aufzählung genügt auch schon. Wir sind wieder so mitten darin in der Nouveauté-Narretei, wie wir's vor zwei Jahrzehnten waren.

Diese hier verzeichneten Attrappen sind ohne Ausnahme bis zum Blödsinn stumpfsinnig. Das gerade brauchen Attrappen ja nicht zu sein. Immerhin ist eine Attrappe allergünstigsten Falls ein Witz. Und selbst im besten Falle ein schlechter, denn ein guter schwirrt von Kopf zu Kopf durch die Luft, braucht aber nicht den mühseligen Aufwand von Holz, Blech, Buntdruckkarton. Und wenn es ein guter wäre, — erzähle selbst den besten Witz immer wieder, so wirkst du einfach albern damit. Und Menschen, die sich zu den Gebildeten rechnen, ertragen auf ihren Schreibtischen „Dackel als Schwedenständer", „Tannenzweige als Abreißkalender", „Pferdeköpfe als Briefklammern"?

Es muß wohl so sein, denn sie kehren als hochbeliebt alle Jahre in den Preisverzeichnissen wieder, und die Herren Händler denken sicher nicht daran, daß ein Mensch von Geschmack die Zumutung, das zu kaufen, als Injurie auffassen könnte. Geh nebenan in den Porzellan-, in den Glas-, in den Metallwarenladen, auch da grimassiert's von Attrappen um dich herum. Wann wird unsere ästhetische Kultur so weit sein, daß man den Sinn für das Eigentliche, für das Sachliche wenigstens in den Kreisen voraussetzen darf, mit denen unsereiner gesellschaftlich verkehrt? Wenn unsre Käuferschaft immer und überall die Attrappen ablehnte bis etwa auf seltne Gelegenheitsscherze beim Kinderspielzeug, so würde sie schon dadurch unserm ernsthaften Kunstgewerbe einen wesentlichen Dienst leisten. A

Vermischtes



Digitized by Google

## Bücher für die Jugend

Gute neue Bilderbücher sind dieses wie alle Jahre rar, aber es sind doch wenigstens einige da. Von Kreidolf steht das neueste, „Alte Kinderreime" (Schaffstein, 3 M.), ebenbürtig neben den früheren. Von denen werden übrigens die „Wiesenzwerge" (ebenda) jetzt in einer Volksausgabe zu einer Mark abgegeben — ein buchhändlerisches Experiment, weshalb wir doppelt eindringlich raten möchten, das kleine Prachtbuch nach aller Möglichkeit zu verbreiten. Höchst empfehlenswert für die Kleinen scheint uns dann Arpad Schmidhammers „Mucki" (bei Jos. Scholtz in Mainz), einfach, drastisch und voll lustigster Launensprünge. Für die Kleinsten taugt ferner gut „Trari-Trara!" von F. W. Kleukens (Steglitzer Werkstatt) wegen der prächtig farbenkräftigen und fürs Auge ungewöhnlich erfreulichen kindheitgemäßen Bilder. Auch Nassauer-Maisons „guter Doktor" (Braun und Schneider), mit sehr praktischen pädagogischen Tendenzen für nicht zimperliche Leute, gehört noch zur Auslese. Mit den Folgen „Das deutsche Bilderbuch", „Das deutsche Malbuch" (beide bei Jos. Scholtz) und „Bilderbücher von K. F. von Freyhold (Schaffstein) sind nun aber die neuen farbigen Bilderbücher, die wir nach Ausweis unsrer Eingänge empfehlen könnten, schon erschöpft. Schmidhammer hat auch „Bei uns zu Haus", eine „Fibel für kleine Stadtleute" von Fritz Gansberg (Voigtländer) illustriert, die auch uns geeignet scheint, die Frage der Fibel überhaupt einmal zur ernsteren Erörterung zu stellen. Ein „ABC-Bilderbuch", von keinem Geringeren als Hans Thoma, findet sich in der Scholtzschen Folge „Das deutsche Bilderbuch" und ist in gleichem Verlage auch noch in größerem Formate, in einer Art Prachtausgabe, erschienen.

Von neuen Märchenbüchern liegen ziemlich viele vor, vielleicht trägt der Scherlsche Großbetrieb auf diesen Feldern schon seine Früchte. Daß wir dem allen skeptisch gegenüberstehen, wissen unsre Leser aus dem Aufsatze „Moderne Märchen?" von Bonus (Kw. XVIII, 13). — Zu gewissenhaftem Prüfen all der Gaben neuer Märchenerzähler und -erzählerinnen hat uns in den letzten Wochen aber die Zeit gefehlt, — besser also, wir schweigen darüber noch. Von neuen Ausgaben alter guter Märchen ist die neue von Wilh. Claudius und Willy Planck hübsch illustrierte von „Bechsteins Märchen" aus dem Verlage von Weise in Stuttgart zu erwähnen. Dieser hat auch „Andersens Märchen" und zugleich in einer Quart- und in einer Folio-Ausgabe „Alte und neue Märchen" in ähnlicher Ausstattung und von ähnlichem Werte neu herausgebracht. Ganz besonders hervorragende Leistungen sind das nicht, aber sie gehören immerhin entschieden zu den besseren auf diesem Gebiet. — Vom Hamburger Jugendschriften-Ausschuß „Ausgewählte Fabeln von Hey" sind jetzt mit den alten kräftigen, noch nicht durch späteres Modernisieren gesüßten Bildern Speckters in einer billigen Ausgabe bei Janssen erschienen.

An einer guten Zeitschrift für die Jugend ist immer noch Mangel. „Kind und Kunst" (Koch in Darmstadt) will keine sein, sondern eine „Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes", welcher Aufgabe sie auch so nachkommt, daß wir unsre Empfehlung besten Gewissens wiederholen können. An die Jugend selbst, allerdings auch an die Eltern wendet sich das Jahrbuch „Heim der Jugend" (Berlin, Cronbach), das Adolf Cronbach und



Digitized by Google

Hanns Heinz Ewers herausgeben. Es ist so manches Hübsche darin, daß wir's gern wärmer empföhlen, als wir's leider können. Nun lese man aber z. B. dieses Gedicht von Richard Dehmel, das „Frecher Bengel" überschrieben ist:

Ich bin ein kleiner Junge,
Ich bin ein großer Lump.
Ich habe eine Zunge
Und keinen Strump.

Ihr braucht mir keinen schenken,
Dann reiß ich mir kein Loch.
Ihr könnt euch ruhig denken:
Jottedoch!

Ich denk von euch dasselbe,
Ich kuck euch durch den Lack.
Ich spuck euch aufs Gewölbe.
Pack!

Das ist mit einer großen Ziereinfassung umgeben, sodaß es als Prachtstück eine ganze Seite Gartenlaubeformats einnimmt. Aehnliches und anderes führt uns zu dem schlichten Bekenntnis: mit welchen Absichten diese Zeitschrift redigiert wird, das wissen wir nicht.

Wer's mit dem Kaufen von „Jugendschriften" genau nimmt (und das sollten wir bei ihrem mächtigen Einfluß doch wirklich alle tun), dem empfehlen wir immer wieder die Listen der Lehrer, wie sie von der „Jugendschriftenwarte" (Verlag von Wunderlich in Leipzig) vermittelt und fortwährend ergänzt werden. Es ist Ernst und Sachverständnis in dieser Bewegung, und das empfiehlt sie auch denen, die über einzelne Bücher mit den sie führenden Köpfen nicht immer derselben Meinung sind. Wolgasts „Elend der Jugendliteratur" (Teubner), das hier zuerst energisch eingegriffen hat, liegt jetzt in dritter Auflage vor, ein erstaunlicher, aber ein verdienter Erfolg.

Leider konnten wir in dieser Abteilung diesmal die Preise nicht angeben, wir bitten das zu entschuldigen.

„Allerliebster Plunder", hübsche Kinderlieder von Adolf Holst, hat sorgsame und fleißige, nur unserm Gefühl nach für Kinder in Farbe und Umriß zu wenig „derbe" Bilder von Paul Hey (Nürnberg, Nister, 3,50 M.).

**In bunter Reihe** sei schnell vor dem Fest noch auf eine Anzahl mehr oder weniger beachtenswerter Erscheinungen hingewiesen, die aus verschiedenen Gefilden her noch auf den Weihnachtsmarkt geschickt worden sind.

Dem Würdigsten den Vortritt: Der „große Vogel-Naumann" ist im Neudruck fertig geworden, jene „Naturgeschichte der Vögel Mitteleuropas" von Naumann (Gera, Köhler), die zwar 216 M. kostet, aber doch mit ihren zwölf mächtigen Bänden und schier unzähligen und kaum zu übertreffenden Folio-Farbdrucken eines der billigsten deutschen Bücher ist. Kein Volk hat ähnliches, wie dieses herrliche Werk.

Und nun zu Bescheidenerem: „Das deutsche Götter- und Heldenbuch", das Richard von Kralik in erneuerter Fassung herausgegeben hat, ist ein schätzenswerter Versuch, aus dem riesigen Trümmerfelde unserer nationalen Frühliteratur einen Bau zu errichten, der alles Wichtige und Kennenswerte des Gebietes umfaßt und nicht mit allzuschwerer Gelehrsamkeit belastet ist. Die sechs Bände der Volksausgabe (Allgemeine Verlagsgesellschaft, München) kosten gebunden je 2 M. Ebenfalls der besseren Kenntnis unserer ältesten Vergangenheit sollen die „Statuen deutscher Kultur" dienen, die Will Vesper herausgibt (Beck). Die vorliegenden vier Bände, die mit des Tacitus „Germania" beginnen, er-



Digitized by Google

wecken zusammen mit dem Programm für die noch ausstehenden den allerbesten Eindruck, sind recht hübsch ausgestattet und billig dabei (geb. 1,20—1,80 M.). In der hier bereits empfohlenen Sammlung „Erzieher zu deutscher Bildung" (Diederichs) ist als fünfter Band eine Auswahl aus Johann Georg Hamann erschienen. Von Wilhelm Schwaners ebenfalls hier angezeigter „Germanenbibel" (Volkserzieher-Verlag, Berlin N 54), einer umfänglichen Anthologie „aus heiligen Schriften germanischer Völker", liegt die zweite Auflage in Lieferungen vor, als Anregerin zu tieferem Eindringen in die beschworenen Geister wird sie gut zu brauchen sein.

Die Versuche, künstlerische und ästhetische kunst- und kulturgeschichtliche Themen in der Form kleiner Monographien zu behandeln, scheinen sich zu lohnen; man kann fast schon von einer Traktätchen-Literatur auf diesem Gebiete sprechen. Wie weit sie eine gründlichere Beschäftigung mit ihrem Stoffe fördern und wie weit etwa hindern, das haben wir heut nicht zu untersuchen. Gewiß ist, daß sie dank ihrer meist kurzweiligen Form und ihres meist bequemen Formates auch in Kreisen Eingang finden, die sich sonst an ihrer Zeitung genügen lassen. Der Berliner Verlag Bard, Marquardt & Co. marschiert hier mit seinen vier großen Sammlungen voran. Zu der „Kunst", die unter dem Namen Muthers als Herausgebers schon bis auf 47 Bände angewachsen ist; zu den 25 Bändchen „Literatur", die Georg Brandes herausgibt, und schließlich zu den 17 Musikbändchen, die unter Richard Straußens Leitung erschienen sind, ist in diesem Herbst als neue Sammlung „Die Kultur", von Cornelius Gurlitt herausgegeben, mit zunächst sechs Bänden hinzugekommen. Man wird hier im großen ganzen von geistreichen Leuten gut unterrichtet oder mindestens gut unterhalten; Schriftsteller, die beides zugleich können, sind ja immer noch selten im deutschen Land. Neben diesen Sammlungen wollen die des Verlages Schuster & Löffler beachtet bleiben. Auf die Bändchen der „Dichtung" haben wir bereits empfehlend hingewiesen, und auch das „Theater", von Karl Hagemann herausgegeben, ist hier ausführlicher gewürdigt worden.

Nun wieder zu umfassenderen Bänden. Die Zusammenhänge von vaterländischer Kunst und Geschichte, Kunst und Kultur der Gegenwart in gemeinverständlichen Aufsätzen zu erörtern, versucht das neue Jahrbuch „Walhalla", das Ulrich Schmid in München (Callwey, 4 M.) herausgibt. Burkhardts ergänzender Band von Goethes Unterhaltungen mit Friedrich Soret (Böhlau, 4 M.) ist als ein literarisches Ereignis ziemlich geräuschvoll begrüßt worden. Uns scheint: so gar Bedeutsames und Neues zum Thema Goethe offenbart er nicht, wenn er auch den dritten Teil von Eckermanns Gesprächen nach dem französischen Text des Prinzen-Erziehers Soret berichtigt und vermehrt. Eine schöne neue Hölderlin-Ausgabe, wie sie W. Böhm und P. Ernst soeben veröffentlichen (Diederichs, drei Bände), findet heute gewiß ihr Publikum, wenn es auch immer noch kein großes sein kann. Daß Eduard Mörikes Werke jetzt in billigen Gesamtausgaben zu haben sind, werden unsere Leser wissen. Die vom Kunstwart herauszugebende kommt erst im nächsten Jahr. Die des Verlages Göschen wie die des Hesseschen ist zu empfehlen. Bei Göschen ward überdies eine von Vogeler ausgestattete Auswahl Mörikescher „Lieder und Gedichte" (2 M.) als ein feines Bänd-



Digitized by Google

chen herausgegeben. Auch von Theodor Fontanes gesammelten Werken veranstaltet der Verlag (Fontane) eine geschlossene Ausgabe, deren erste Serie, die Romane und Erzählungen, zehn Bände umfassen wird. Mit Melchior Meyrs „Erzählungen aus dem Ries" (geb. 3,50 M.) macht die Verlagsbuchhandlung Beck in München den Versuch einer volkstümlichen Jubiläumsausgabe. Von Bismarcks „Gedanken und Erinnerungen" liegt heuer endlich die Volksausgabe vor (Cotta, 2 Bde. 5 M.).

Ein paar Briefsammlungen zum Schluß. „Liebesbriefe aus neun Jahrhunderten" — wir allerdings haben nur acht gezählt — gab Julius Zeitler (Selbstverlag, Leipzig) heraus: eine verdienstvolle Arbeit, die zu einer ernsteren Vertiefung in unsre Briefliteratur überhaupt anregen sollte. Daß die Anthologie lückenhaft ist und für das 19. Jahrhundert z. B. die köstlichen Liebesbriefe Gottfried Kellers nicht berücksichtigt, erscheint am Ende bei der Fülle des Stoffes verzeihlich und jedenfalls leicht gutzumachen. Der Briefwechsel zwischen Wilhelm und Karolina von Humboldt (E. S. Mittler und Sohn, geb. 10 M.) ist wohl nicht nur der beiden Menschen, sondern auch der ganzen literarisch bewegten Zeit unserer Klassiker wegen interessant. Zunächst liegen nur Briefe aus der Brautzeit vor. Die Zeit der deutschen Freiheitskriege schildern höchst anmutig die „Briefe einer Braut", die Edith Freiin von Cramm herausgegeben hat (Fleischel & Co.). Von Nietzsches reichem Briefwechsel (Schuster und Löffler) erschien als letzter Teil die zweite Hälfte des dritten Bandes, in dem Hans von Bülow, von Saenger und Malwida von Meysenburg vertreten sind.

## Unsere Bilder und Noten

Als eigentliches Weihnachtsbild geben wir heute das Mittelstück aus des Hugo van der Goes großem Altarwerke „Anbetung der Hirten", das früh zu den Florentinern gekommen ist, wo sich's noch heute befindet. Es hat auch dort im Süden viele Bewunderer gefunden, sogar Ghirlandajo hat daraus einzelnes in das Italienisch seiner eigenen Gemälde übersetzt. Bei Hugo van der Goes selbst ist nichts Südliches. Maria und die feinen Engelmädchen sind nordischen, sind wohl friesischen Geschlechts, der Hirt, der in unsern Ausschnitt noch eben hineinblickt, sieht wie ein Seemann von der Nordsee drein, und die Landschaft ist irgendwo in Holland — Fremdlinge sind nur die fernen Berge darin. Den holdselig zarten Reiz des Werkes mit Worten ausdeuten wollen, hieße, ihn zu vergröbern. Sein Maler hat um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts in Gent gelebt.

Unser Lukas Kranach war ein wesentlich derberer Herr. Das soll dem Christophorus 'mal einer nachmachen, wie er hier aufs Land steigt! Gestehen wir's uns: der Riese ist herzlich ungeschickt gezeichnet, wenn man dem Gesicht und der Kopfhaltung auch ansieht, wie sonderbar ihm unter der immer wachsenden Last dieses Kindleins zumute wird, das so klein scheint. Und doch wird sich keiner dem Reize entziehn, der diesen Zweiplattenholzschnitt so berühmt gemacht hat. Woher kommt dieser Reiz?



Digitized by Google

Vielleicht nicht zum geringsten aus dem Gegensatze des plumpen Mannes, an dem alles niederwärts lastet, zu dem leichten Christuskind, dessen Mantel aufwärts schwebt. Jedenfalls hat Kranach diesen Gegensatz für die Stimmung, die er erzeugen wollte, benützt. Aber es ist auch Märchen- und Legendenluft und doch zugleich deutsches Heimatsland in diesem Blatt.

Unser Steindruck nach Konrad Fehr zeigt ein schon durch den eigentümlichen Ausschnitt merkwürdiges Bild. Das Stück Orgelempore drängt sich mächtig vor und macht die Menschen klein, die da singen. Aber so soll es ja sein, wir müssen die Kirche mitsehen und mitfühlen, wenn wir diese Knabenschar im Dienste des Hohen recht empfinden wollen. Wie wir ihnen allen der Reihe nach einzeln ins Antlitz sehen, tut eine große Mannigfaltigkeit von jungen Seelen sich vor uns auf, während die eine Tätigkeit, das eine Gefühl doch wieder alles und alle zu einander hält.

Unsere beiden nächsten Blätter geben bescheidene Proben aus zwei bescheidenen Neudrucken, die der Kunstwart veranstaltet hat. Konewka redivivus! Als die Leute noch jung waren, die jetzt ein halbes Jahrhundert alt sind, gab es kaum einen Künstler, der sich mehr als Paul Konewka der allgemeinen Gunst erfreute. Wie hat man den „Meister der Silhouette" damals gefeiert, als sein Schattenzug Faust und Wagnern so wohl auf dem Osterspaziergang begleitete, als er Oberons Reich und das der Zettelschen Kumpanei so anmutig und so drollig beim „Sommernachtstraum" belauschte, — als aber sein reifstes Werk erschien, „Falstaff und seine Gesellen", da jubelte man nicht mehr, da klagte man, denn nun war der junge Meister schon tot. Dann sind seine Bilderwerke vergriffen worden, aus allerhand Gründen wurden sie nicht wieder gedruckt, allmählich wurden Raritäten daraus. Wir bilden uns nicht ein, mit Konewkas Wiedererweckung eine kunstpolitische Tat zu tun, wir meinen aber: es ist immerhin sinnlos, daß ein Künstler, der so erfreuliches gab, aus einem rein äußerlichen Grunde für sein Volk nun verschollen sein soll. Deshalb geben wir zunächst diese drei Werke neu heraus, außer den friesartigen Streifen des „Osterspaziergangs" (50 Pfg.) als zwei Mappen zu je 2 Mk. den „Sommernachtstraum" und „Falstaff und seine Gesellen".

„Spielzeug als Hausarbeit" — wer unsern diesmaligen Leiter gelesen hat, versteht, warum wir diese Kleinigkeiten hier abbilden. Die Dorfstraße, die man zur Linken sieht, sieht man zur Rechten nachgebildet — in „Schwedenschachteln", Streichhölzern und (bei Baum und Busch) Schwammstückchen. „Wie's gemacht wird", zeigen die beiden Bilder darunter. Erfinder dieses Spielzeugs ist ganz ohne Stolz darauf und ganz „im Nebenamt" ein hochgeachteter Architekt, der Dresdner Baurat Gräbner. „Ich dachte dabei auch an Ihre Leser," schreibt er uns, „wie dem einen oder andern künstlerisch Veranlagten gezeigt werden kann, daß er keine Vorlagen braucht, sondern das nächste beste Bauernhaus als Modell ansehen kann. Auch



Digitized by Google

daran dachte ich, daß dadurch der Handfertigkeitsunterricht in Seminaren erweitert werden könnte. Wie manchem jungen Lehrer, der auf ein Dorf verschlagen ist, müßte es Freude machen, ein Gebäude nachzubilden." Und, fügen wir hinzu, begabte Jungen anzuleiten, nach ihren Kräften entsprechendes zu tun! Uns scheint, hier ist wirklich so im Vorübergehen ein Columbusei aufgestellt worden, uns scheint, Gräbners „Streichholzschachtel-Spielzeug" hat Zukunft. Zumal ja nicht verboten ist, auch anderes geeignetes „Baumaterial" zu verwenden.

Unsere Notenbeilage kommt diesmal, wie sich's von selber versteht, ganz weihnachtlich. Den Anfang macht ein altes Krippenlied aus dem 17. Jahrhundert, eines der lieblichen, vollen, bei aller Schlichtheit in den Mitteln so wunderbar sprechenden und stimmungsreichen geistlichen Wiegenlieder, deren vollständiger Text so lautet:

### O, Jesulein zart ...

Krippenlied, Cölner Gesangbuch 1623.

O, Jesulein zart, das Kripplein ist hart,
O, Jesulein zart, wie liegest so hart!
Ach, schlaf, und tu die Aeugelein zu,
Schlaf und gib uns die ewige Ruh!
O, Jesulein zart, wie liegest so hart!
O, Jesulein zart, das Kripplein ist hart!

Schlaf Jesulein wohl! Nichts hindern soll;
Ochs, Esel und Schaf sind alle im Schlaf.
Schlaf, Kind, und tu die Aeugelein zu,
Schlaf, und gib uns die ewige Ruh!
Ochs, Esel und Schaf sind alle im Schlaf;
Nichts hindern soll; schlaf, Jesulein wohl!

Die Seraphin singen und Cherubin klingen;
Viel Engel im Stall die wiegen dich all.
Schlaf, Kind, und tu die Aeugelein zu,
Schlaf, und gib uns die ewige Ruh!
Der Seraphin singt und Cherubin klingt,
Viel Englein im Stall die wiegen dich all.

Seid stille, ihr Wind', laßt schlafen das Kind!
All Brausen sei fern, es ruhen will gern.
Schlaf Kind und tu die Aeugelein zu,
Schlaf, und gib uns die ewige Ruh!
Ihr Stürme halt't ein, das Brausen laßt sein!
Seid stille ihr Wind', laßt schlafen das Kind!

Nichts mehr sich bewegt, kein Mäuslein sich regt,
Zu schlafen beginnt das herzige Kind.
Schlaf denn und tu die Aeugelein zu,
Schlaf und gib uns die ewige Ruh!
Nichts mehr man dann singt, kein Stimmlein mehr klingt:
Schlaf, Jesulein zart, von göttlicher Art.



Digitized by Google

Heinrich Scherrer hat dies Krippenlied eigens für unser Weihnachtsheft mit einer Gitarrenbegleitung versehen. Nachdrücklich sei bemerkt, daß der unterlegte Klavierpart keineswegs als „Klavierbegleitung" (unter Ausnutzung der pianistischen Technik) angesehen werden will, sondern als „Auszug" des Gitarrensatzes. Er soll „nur ein Erinnerungsbild an die Klangwerte des gehörten Gitarrenspiels oder eine Andeutung für jene geben, welche diese Werte nicht kennen".

An zweiter Stelle bringen wir ein Weihnachtslied für Chor von K. Holan Rovensky, der am Ende des 17. Jahrhunderts als Pfarrer und Komponist volkstümlicher, für die Bedürfnisse kleinerer Kirchen gedachter Gesänge, in der Nähe von Prag lebte. Der hier erstmals einer breiteren Oeffentlichkeit zugänglich gemachte und ins Deutsche übersetzte Chor bietet keine Schwierigkeiten und eignet sich auch vortrefflich als Hausmusik. Das Stück ist für eine abwechselnde Frauen- und eine Männergruppe (2 Soprane und Alt; 2 Tenöre und Baß) komponiert, welche sich am Schlusse vereinigen.

Zum dritten sei das Pastorale von J. S. Bach genannt, das wir hier mit genauer Vortragsbezeichnung von Dr. W. Niemann, einem der besten Kenner der Musik des 18. Jahrhunderts wiedergeben.

Endlich als Probe der durch Wüllner sozusagen entdeckten Lyrik Otto Briesländers mit besonderer Erlaubnis des Verlages das Lied „Zugvögel", das als Dialog der Jungfrau Maria mit einem ihr begegnenden frommen Weibe gedacht ist. Die Faktur erinnert mit ihrer obstinaten Achtelbewegung in Terzen etwas an Hugo Wolfs „Nun wandre, Maria". Der Vortrag halte sich in zartem Legendenton, muß aber den prachtvollen Aufschwung der Musik bei „ich trag in mir das ewige Wort" mitmachen. Der Schlußteil (Tempo I) steigert sich wieder vom Anfangstone sanfter Verzückung zum Ausdrucke beseligter Gewißheit.

Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: der Herausgeber. Mitleitende: Eugen Kalkschmidt, Dresden-Blasewitz; für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D. W. Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe u. Schriftleitung verantwortlich: Hugo Heller in Wien I.



Digitized by Google

LUKAS KRANACH D. Ä.

KW

Digitized by Google

Digitized by Google

KW

KONRAD FEHR

Digitized by Google

Digitized by Google

KW

PAUL KONEWKA
Aus dem „Sommernachtstraum", herausgegeben vom Kunstwart

Digitized by Google

Digitized by Google

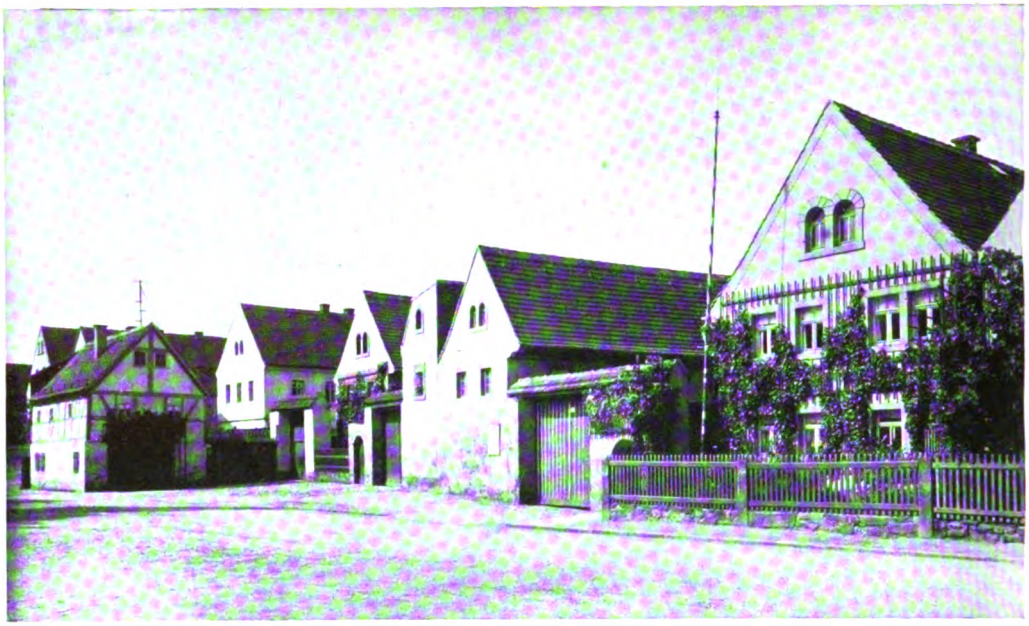
KW

PAUL KONEWKA
Aus „Falstaff und seine Gesellen", herausgegeben vom Kunstwart ° ° ° °

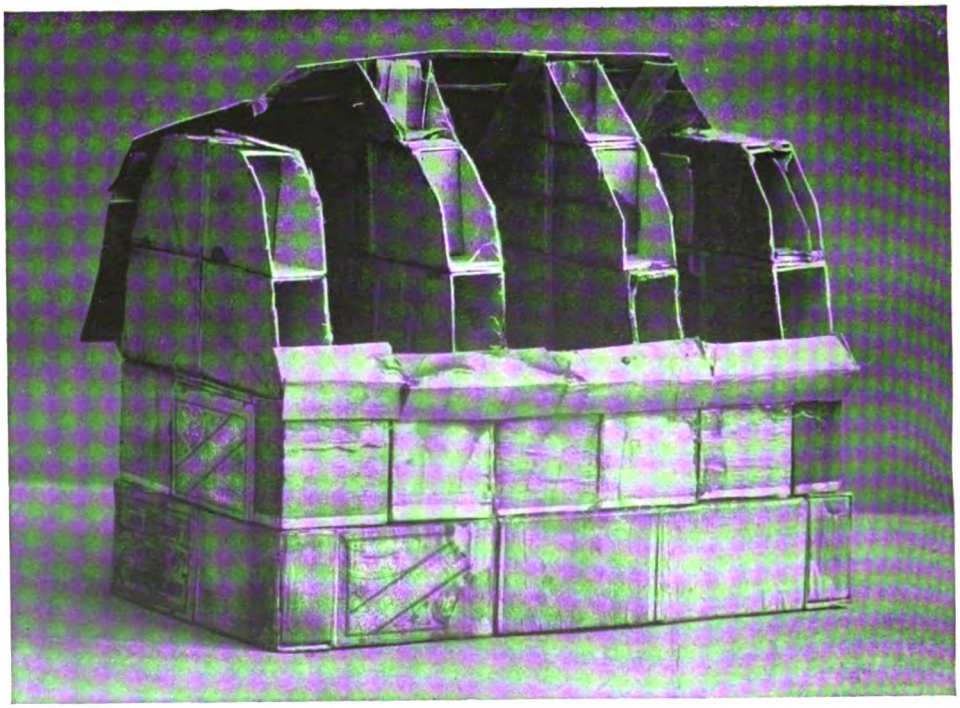
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Dorfstrasse in Alt-Trachau bei Dresden

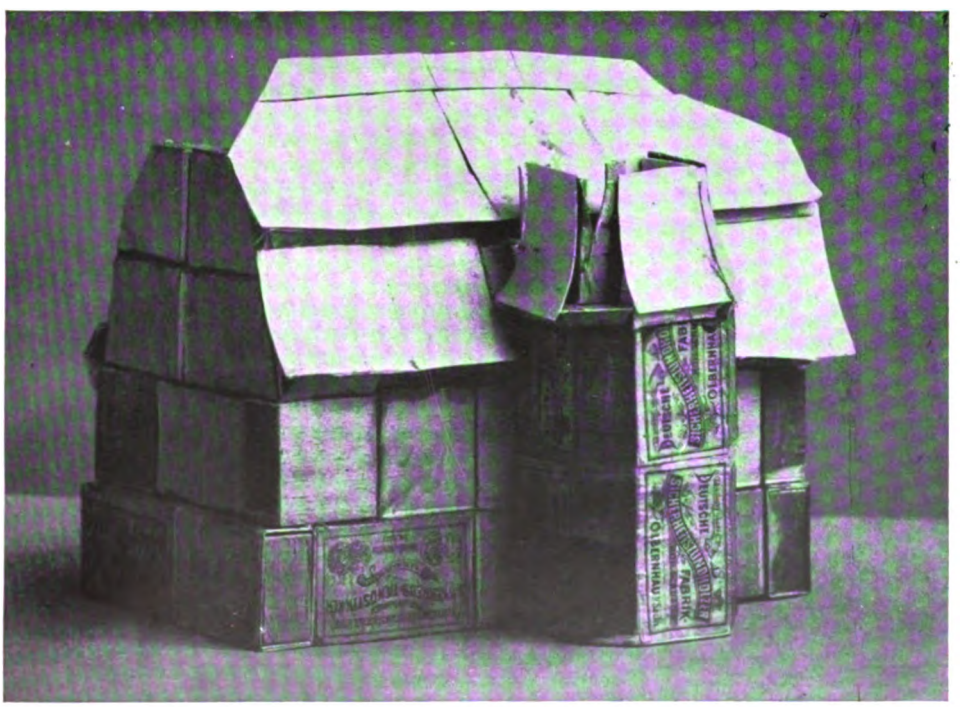


„Wie's gemacht wird", erster Zustand

KW

Digitized by Google

Ihre Nachbildung in Streichholzschachteln



„Wie's gemacht wird", zweiter Zustand

KW

Digitized by Google

Digitized by Google

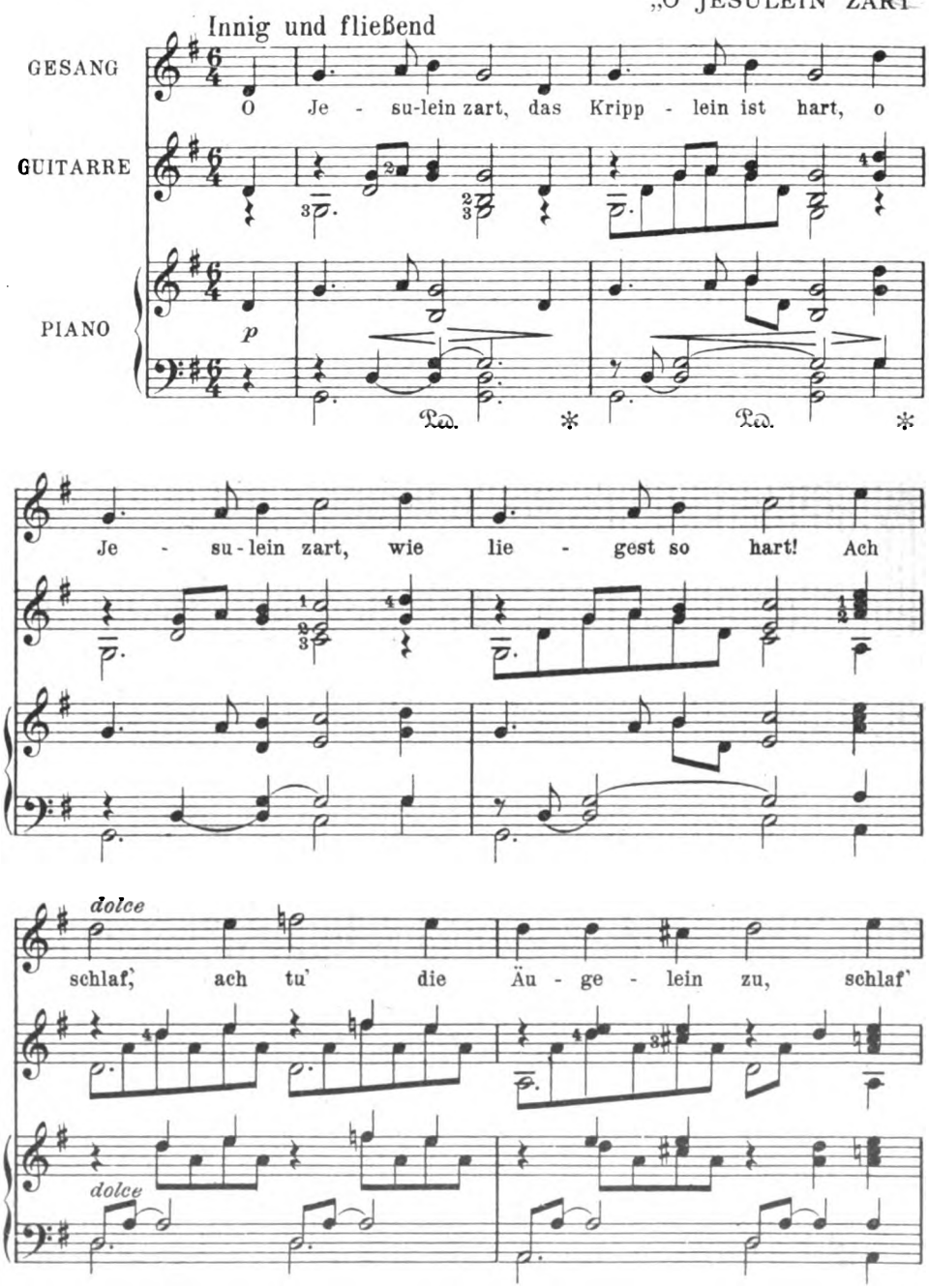
BEILAGE ZUM KUNSTWART

# KRIPPENLIED

Zur Guitarre gesetzt von HEINRICH SCHERRER

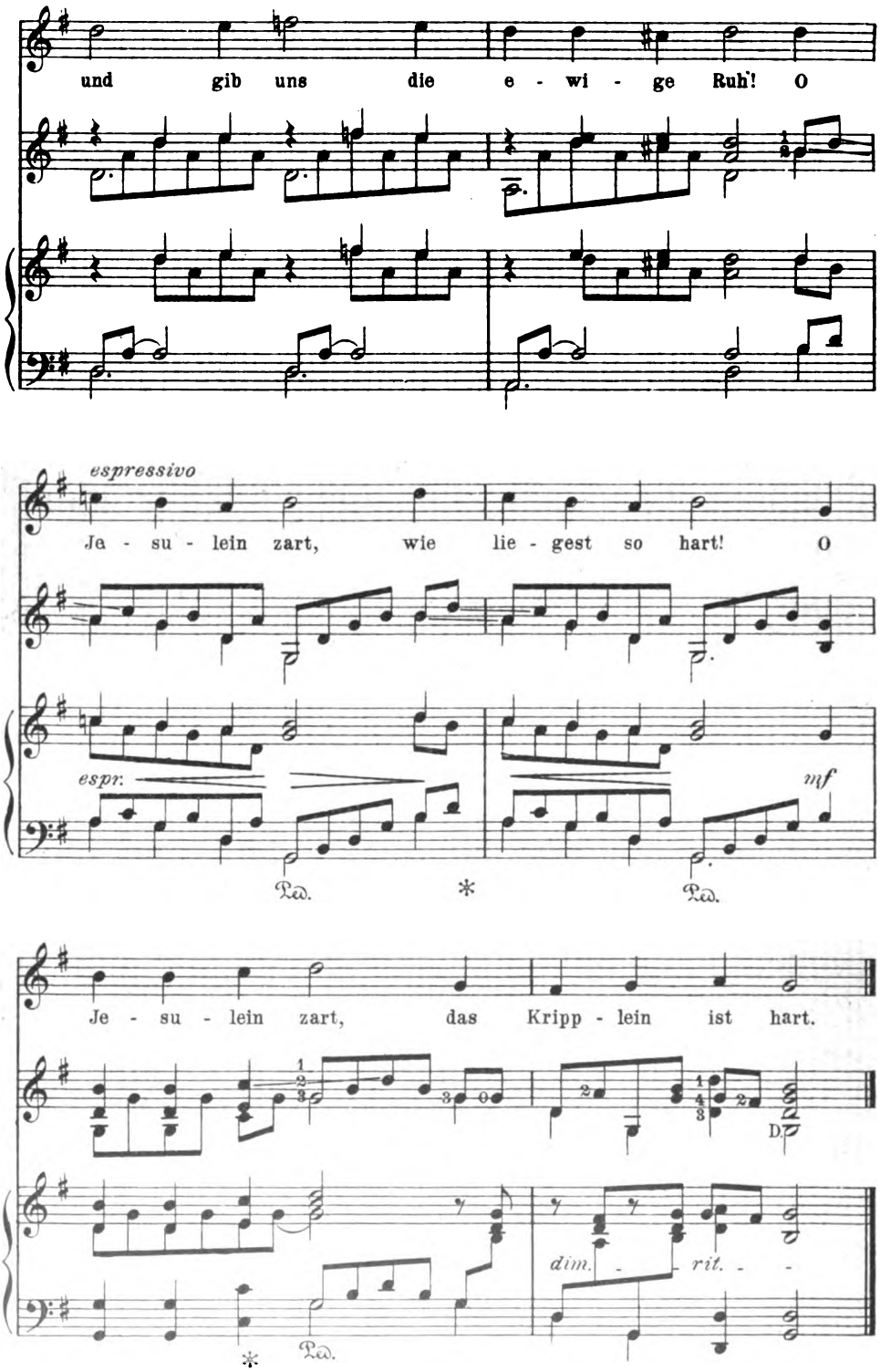
„O JESULEIN ZART"

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA




Eigentum des Bearbeiters. Alle Rechte vorbehalten
Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München
XIX, 6
57938

Digitized by Google

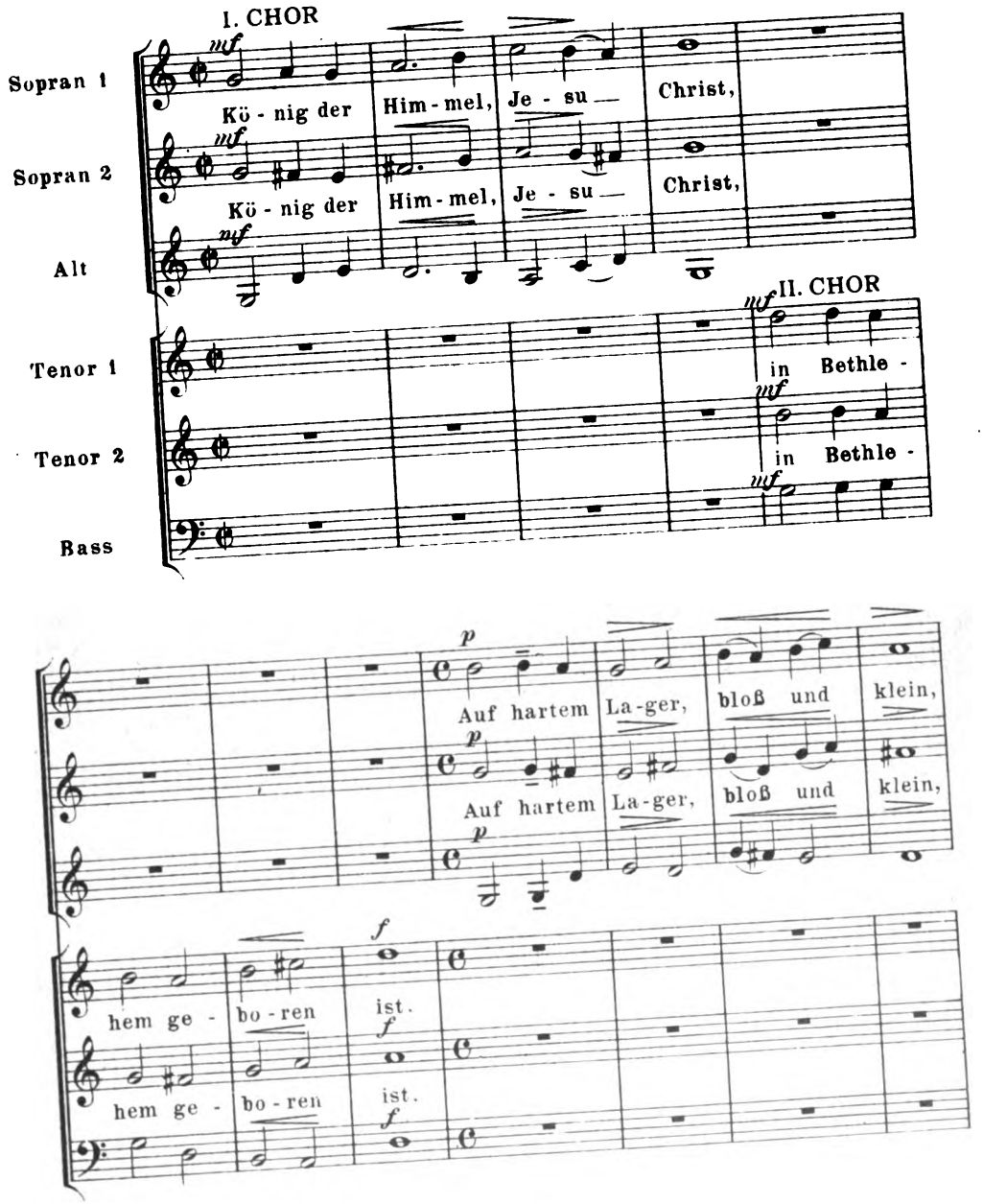



XIX. 6
57938

Digitized by Google

# K. Holan Rovensky
(1693)

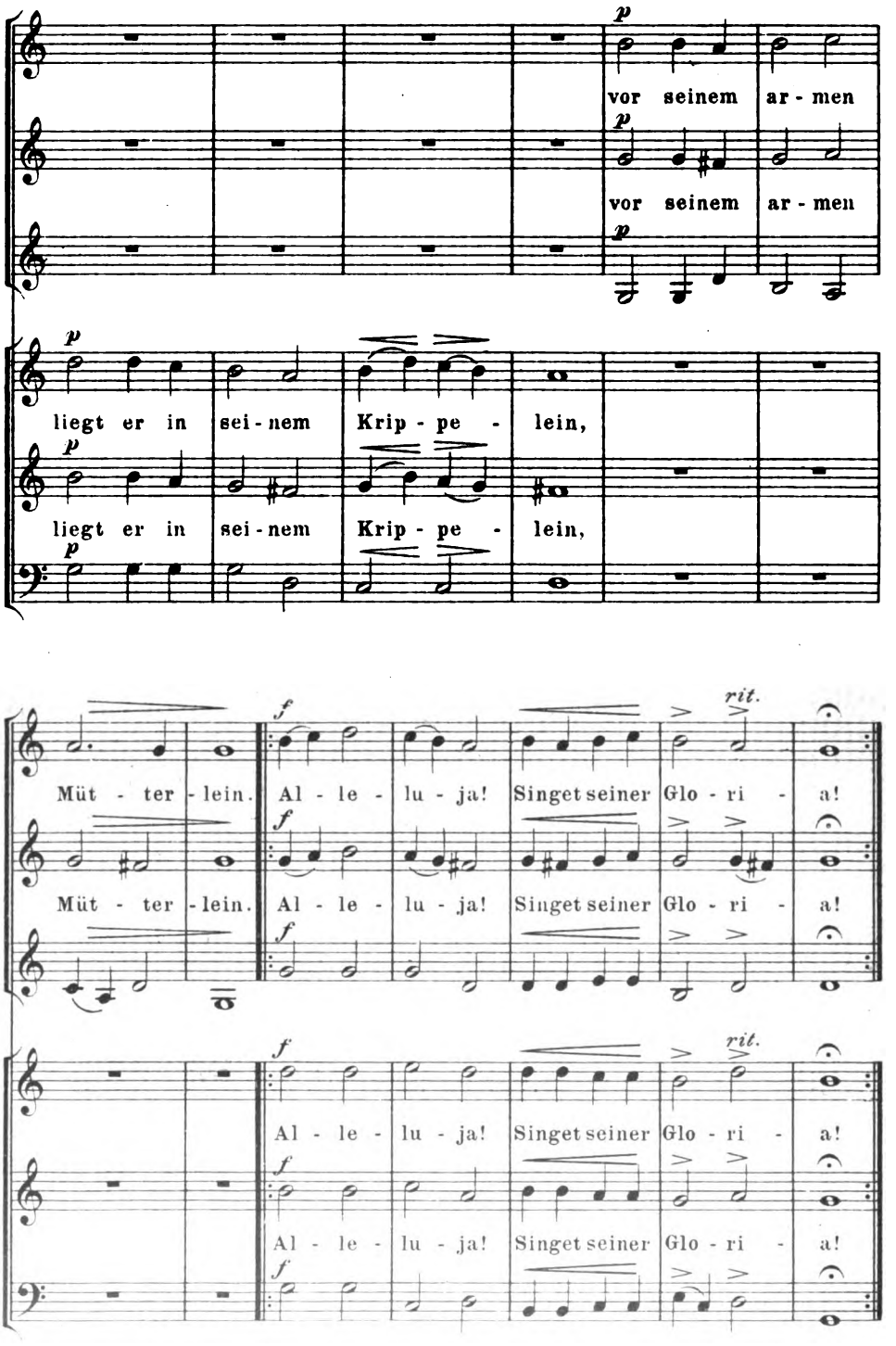
## WEIHNACHTSLIED
für 6 stimmigen Chor
(2 Soprane, Alt, 2 Tenöre, Bass)




Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München
Alle Rechte vorbehalten

XIX, 6
57632

Digitized by Google





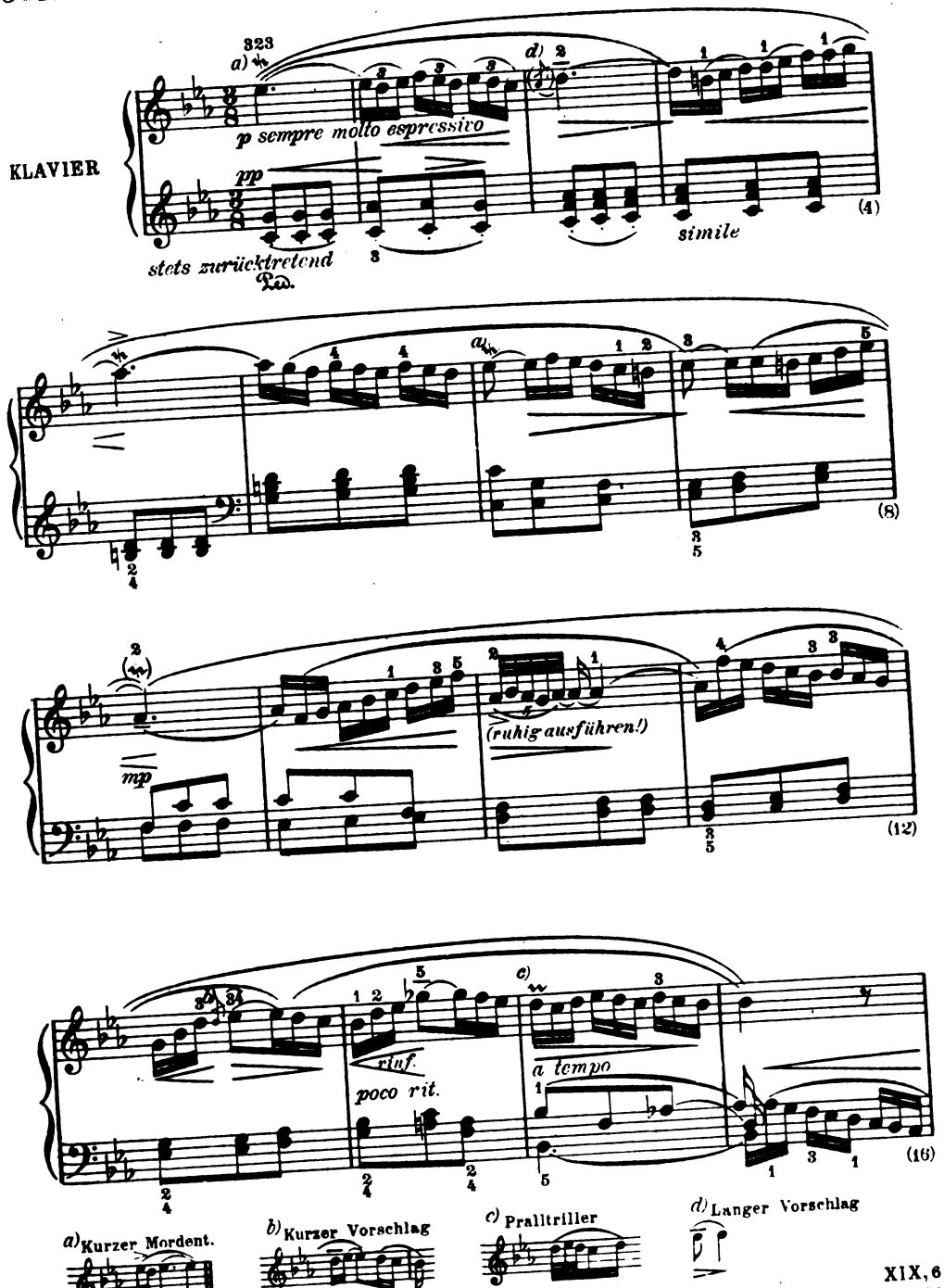

Digitized by Google

# PASTORALE

Für den Vortrag bearbeitet und bezeichnet von
Walter Niemann

## Joh. Seb. Bach

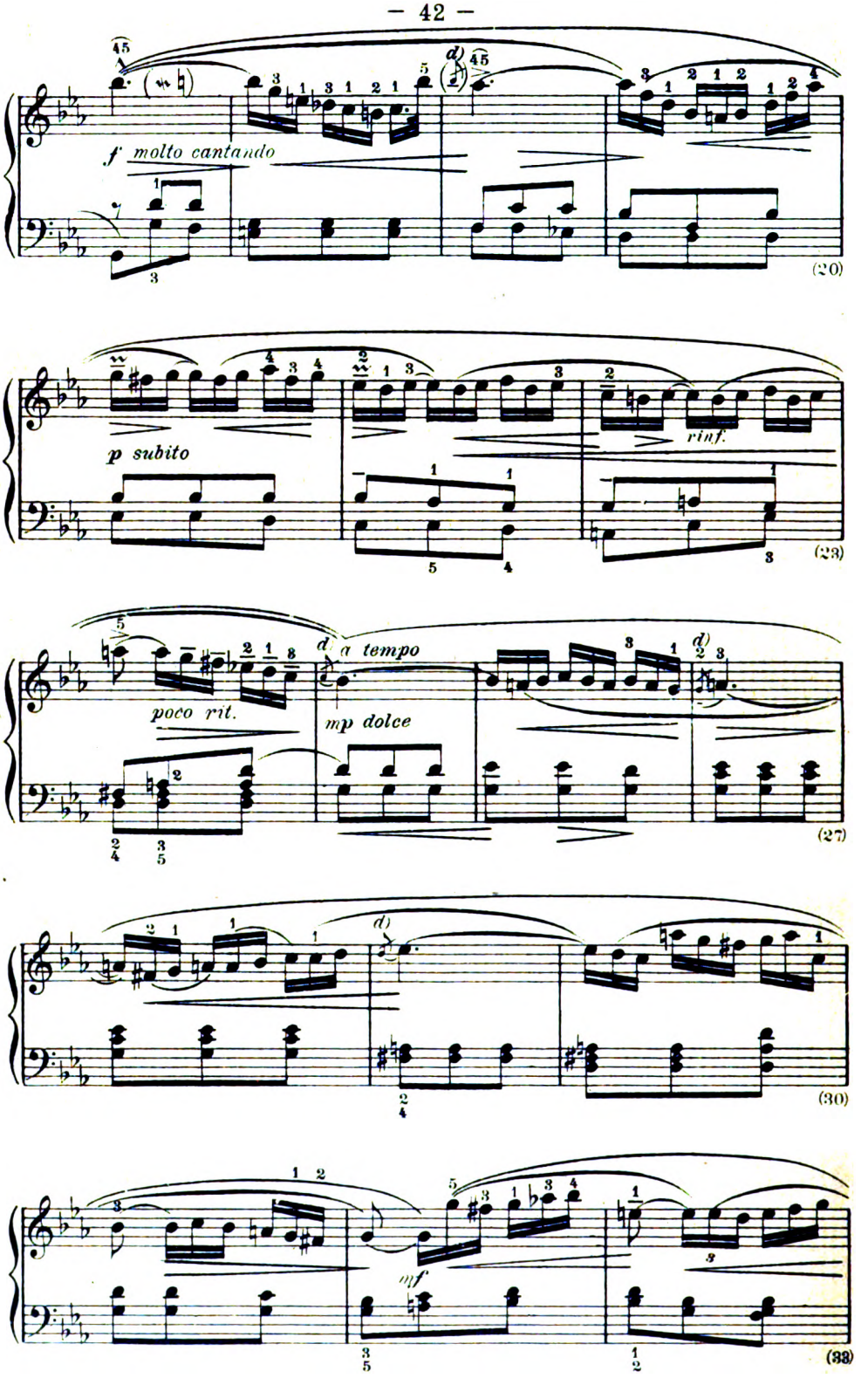
KLAVIER




Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München
Alle Rechte vorbehalten

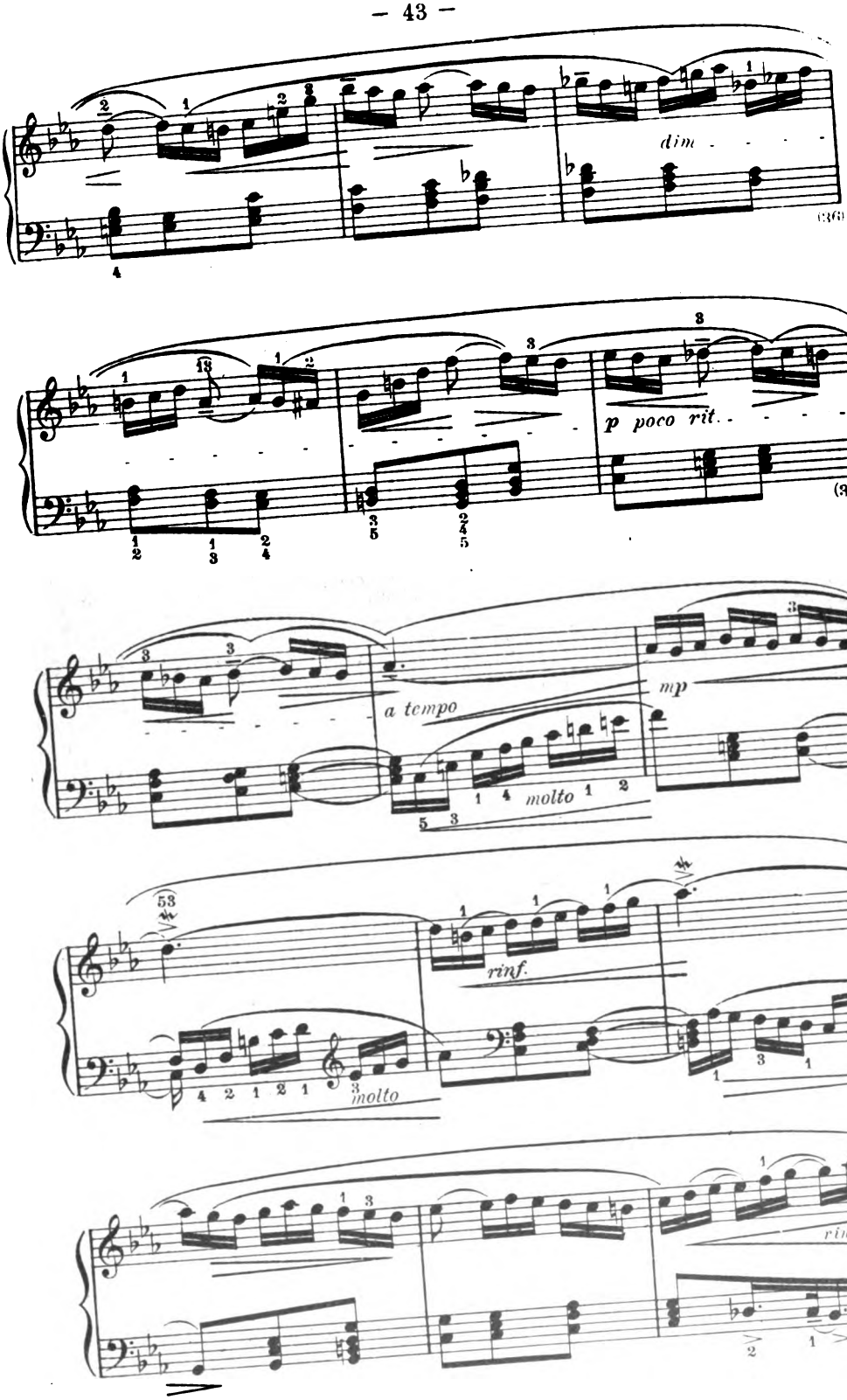
XIX, 6
57300

Digitized by Google



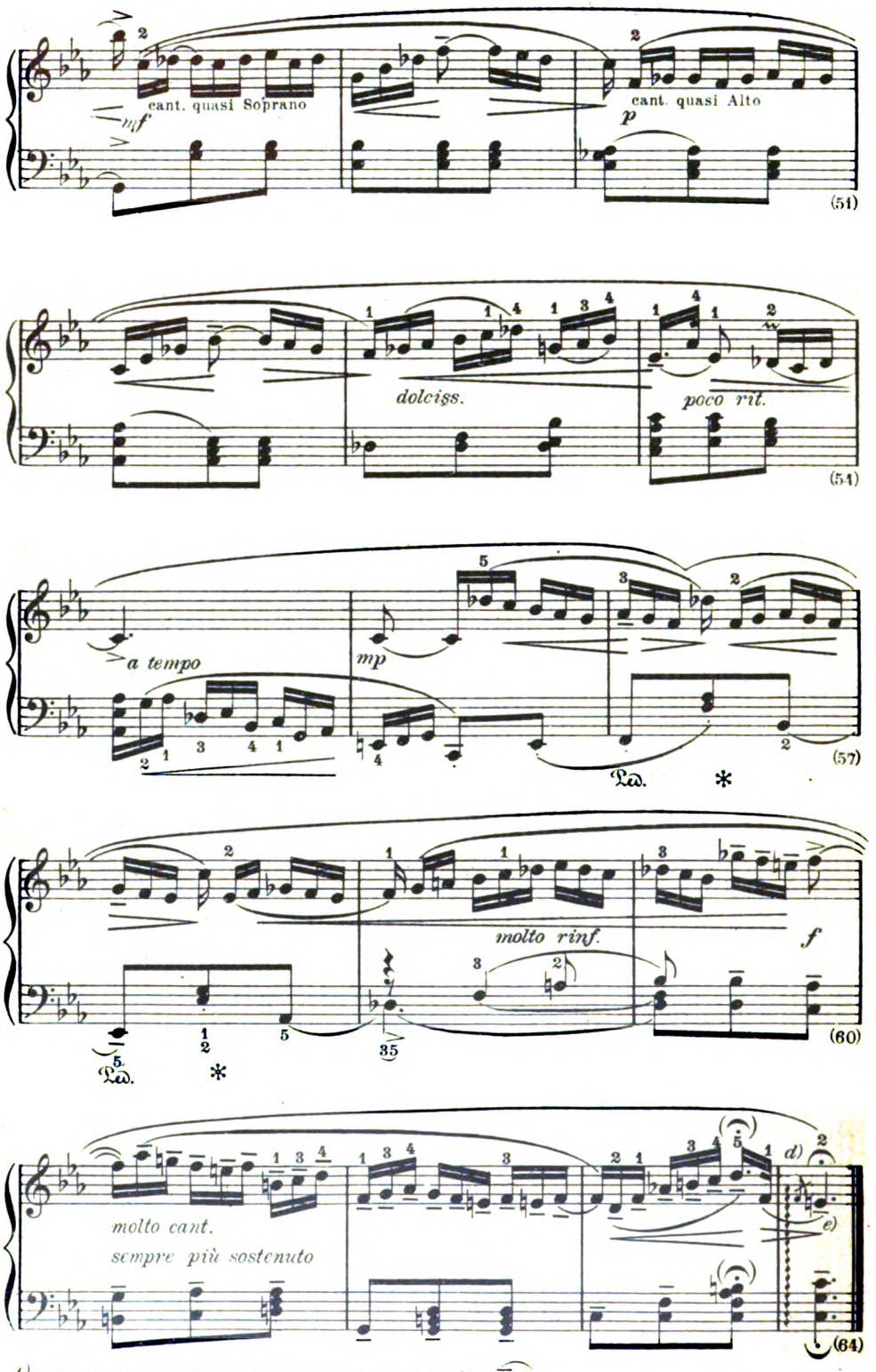



Digitized by Google






Digitized by Google




c) Langsam arpeggieren. Langer Vorschlag wie oben (d):

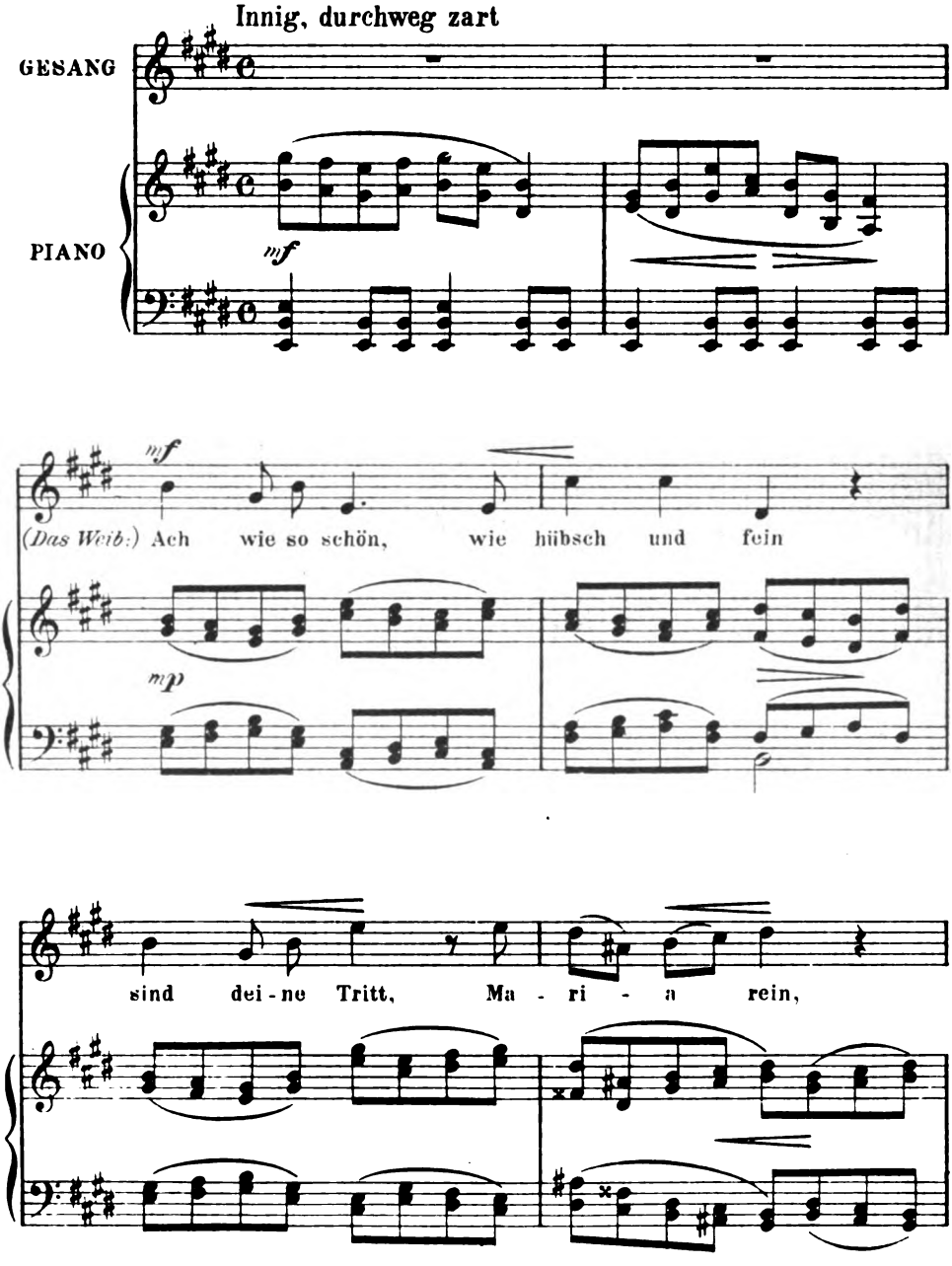


Digitized by Google

# OTTO VRIESLANDER

## ZUGVÖGEL

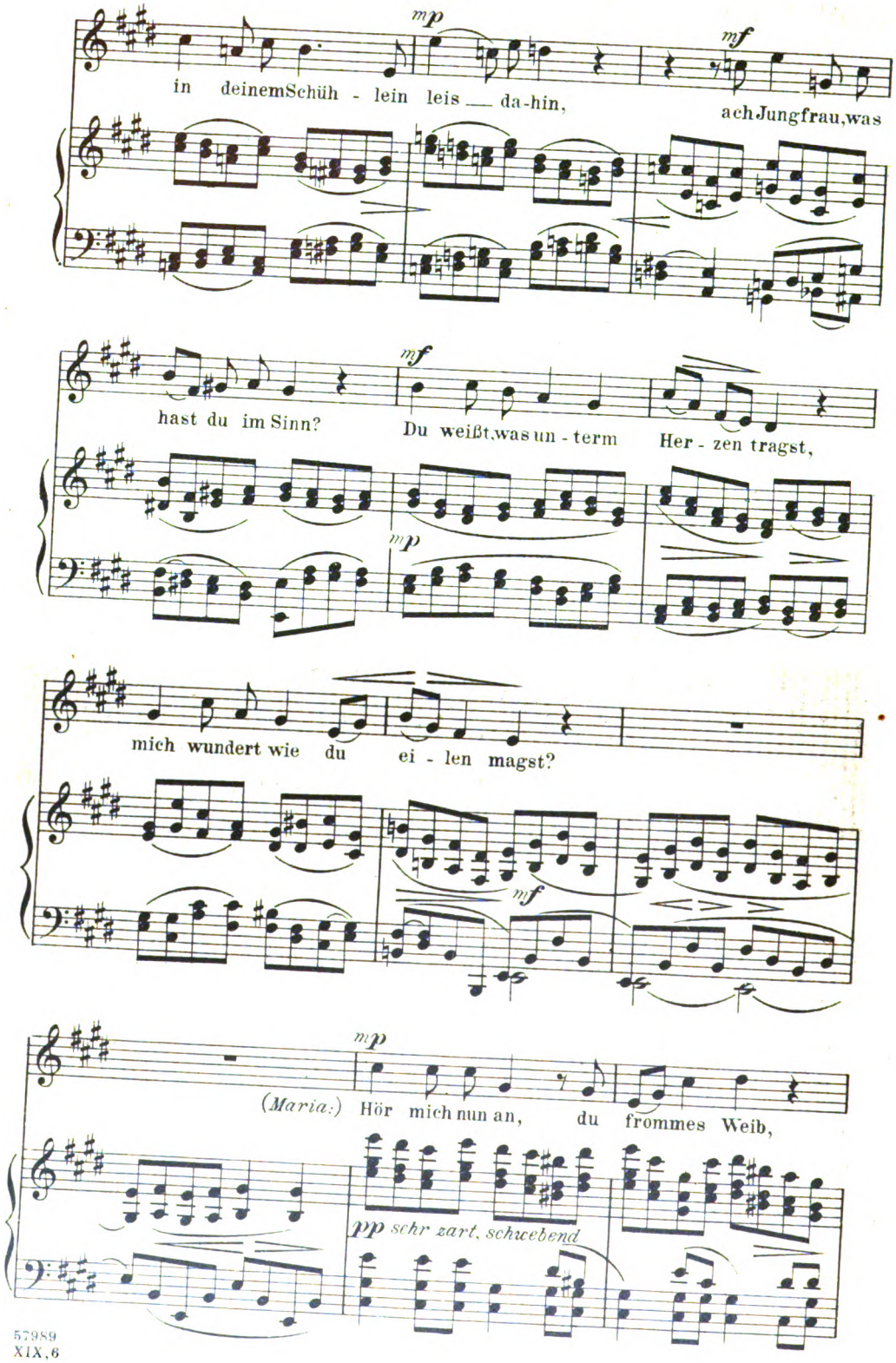
Aus „Des Knaben Wunderhorn"




Mit besonderer Erlaubnis des Verlages Dr. Heinrich Lewy, München 30

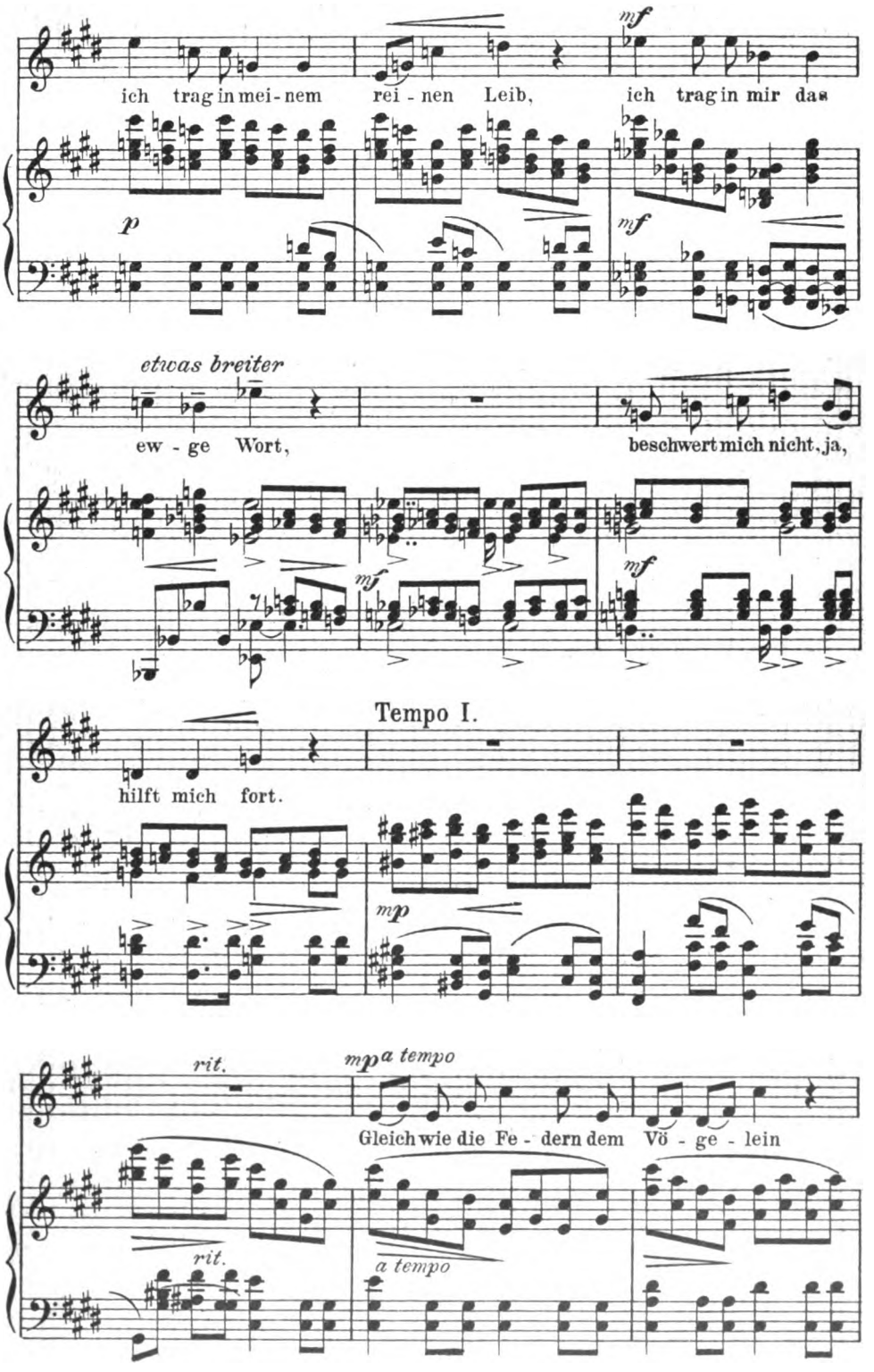


Digitized by Google



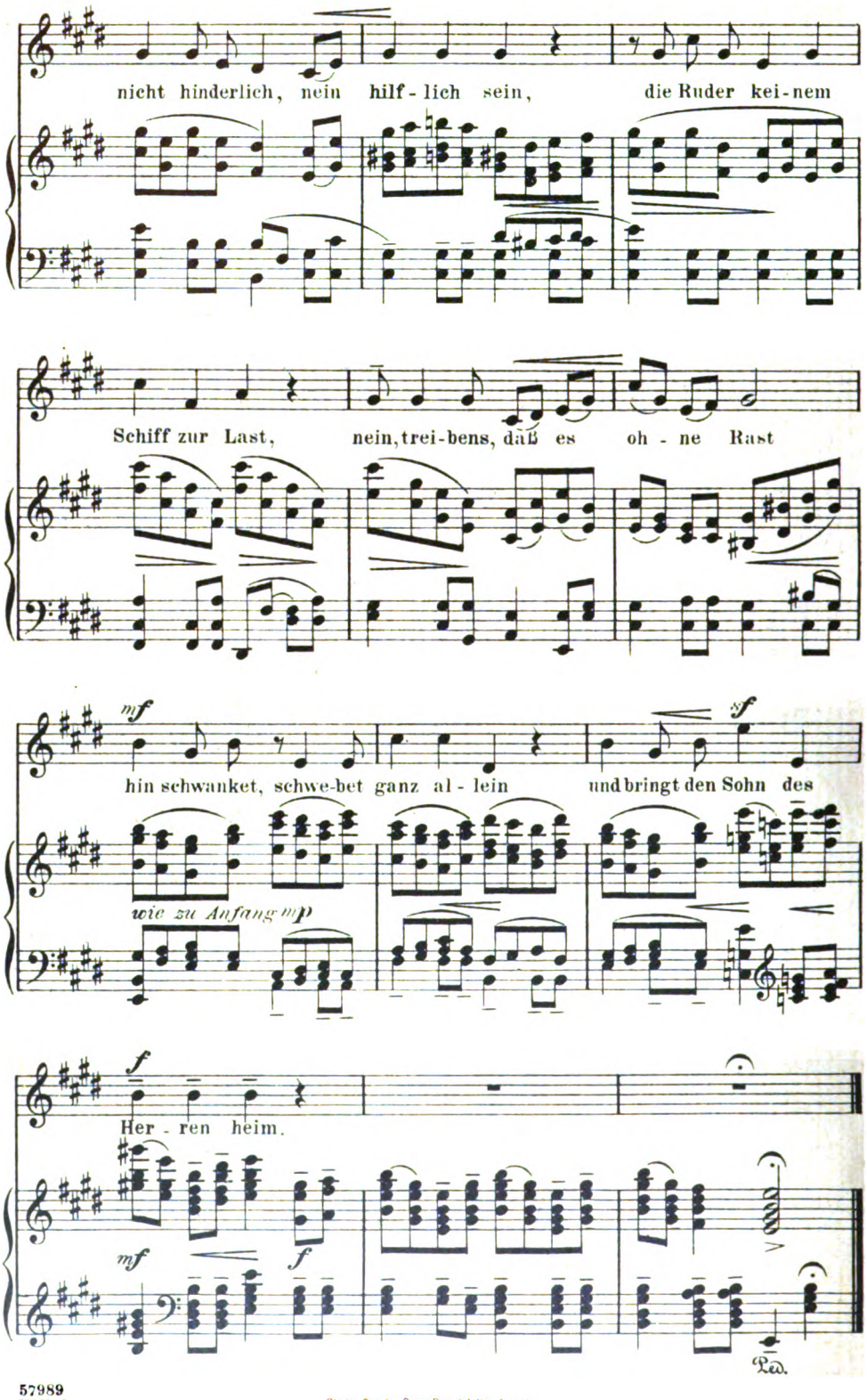



Digitized by Google






Digitized by Google

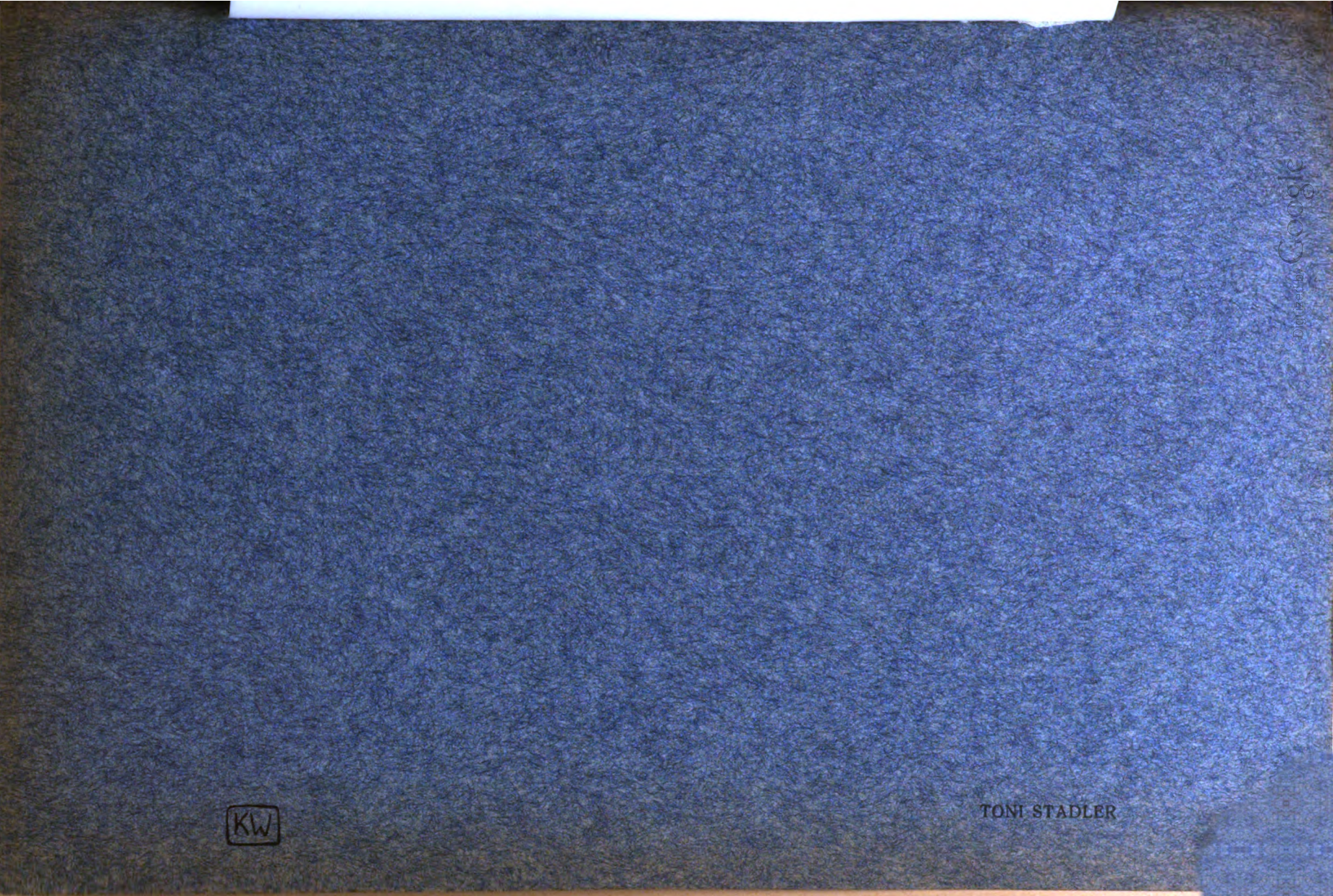



57989
XIX. 6

Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google


KW
TONI STADLER

einem Repräsentationsbild hat wohl jeder schon erlebt, der in Offi
ziersfamilien verkehrt, und wir alle wissen, wie genau Kaiser Wil



Digitized by Google

KW

TO

Digitized by Google

Digitized by Google

Erstes Januarheft 1906

19ter Jahrgang Heft 7

## Von der Richtigkeit in der Kunst

Nichts, was das Urteil eines Beschauers aus dem Durchschnitt leichter verwirren könnte, als der Beweis, daß irgend etwas in der betrachteten Darstellung nicht „richtig" ist. Angenommen, er sei wohl imstande, auch der leisen Führung einer Künstlerhand zu folgen und sich zu erwärmen und sich zu begeistern. Nun stehst du vor dem Gemälde einer Abendlandschaft mit ihm, die ihn entzückt. Sie bannt den Zauber der blauen Stunde nach Sonnenuntergang, ernste Pappeln dehnen sich im Duft empor zu feierlichen Höhen, und droben schwimmt im Unendlichen, ein feines Lichthorn, der Mond. Da sagst du: „In dem Bild ist ein Fehler: Nur der zunehmende Mond ist abends zu sehn, der zunehmende Mond aber hat den Bogen nach links, wie die Bögen im Z, hier steht die Sichel wie beim abnehmenden Monde. Die Darstellung ist also falsch." Ach, es ist sehr wahrscheinlich, daß du mit dieser Bemerkung deinem Begleiter die Freude an jenem Bilde verdorben hast. Denn, wenn einer mitten im Kunstgenuß eine Unrichtigkeit bemerkt, so wird ihm, und hat ihm die Speise noch eben köstlich gemundet, als blieb ihm ein Knochen im Halse stecken. Noch ein paar Beispiele, ehe wir über die Frage selbst sprechen, die hinter ihnen hervorlugt.

Als Böcklin im Jahre 1884 zum ersten Male sein „Spiel der Wellen" an der Spree ausstellte, schrieb ein Herr v. L. darüber in einer Berliner Zeitung: „Wenn der Herr Professor Böcklin wüßte, daß ich mehrjährige Schwimmanstaltstudien hinter mir habe, würde er mir nicht zumuten, zu glauben, daß jemand im Schwimmen so untertaucht, wie diese Meerjungfrau da. So taucht man wohl unter, wenn man von hohem Sprungbrette sich mit Kopfsprung ins Wasser stürzt, aber wir befinden uns hier auf uferloser Flut." Der Mann hat sich das Bild nicht gut angeschaut, denn das Meerfräulein ist gesprungen, wie ein fliegender Fisch, aber von diesem Einwande können wir heute absehen. In London gab's einen Schneider, der musterte jede große Ausstellung von Gemälden auf die Richtigkeit der Röcke vom Standpunkt des Fachmannes aus und verteilte dann öffentlich streng Rüge und Lob. Ein deutscher Genosse seiner Zunft tadelte einmal in einem „Eingesandt" sehr, daß auf einem gewissen Christusbilde der Heiland, wie seine Jünger, in schneiderisch unmöglichen Gewändern wandelten. In unsern Kreisen geschieht das Gleiche. Einen Streit um die Korrektheit von Uniformen auf irgend einem Repräsentationsbild hat wohl jeder schon erlebt, der in Offiziersfamilien verkehrt, und wir alle wissen, wie genau Kaiser Wil-



Digitized by Google

helm I. in dieser Beziehung war. Ein gebildeter Seemann rügte energisch den Kahn, in dem auf einem gefeierten Bilde Christus im See predigt, und gar das Fahrzeug auf einem andern symbolischen, in dem ein nackter Ferge, eine Verkörperung der Phantasie, über den Ozean strebt. Die Kentauren hat seinerzeit in großem Ernste ein großer Gelehrter als wissenschaftlich unvorstellbare Gebilde auf dem Kampfplatz der Malerei mit Waffen aus der Anatomie bekämpft. Thorwaldsens Löwe von Luzern ist scharf getadelt worden, weil er an jeder Vorderpfote eine Klaue zu wenig hat, Hähnels Panther sind es, weil ihr Unterleib nicht in Ordnung war. Berühmt ist die Gerichtsverhandlung Whistler contra Ruskin mit ihren Fragen: „Behaupten Sie, daß dies eine korrekte Abbildung der Brücke sei?" „Ist das hier unten ein Kahn?" usw. In Berlin kritisiert alljährlich ein Forstmann die Jagdbilder der Moabiter Ausstellung, indem er den Malern Unrichtigkeiten vorhält.

„Schuster, bleib bei deinem Leisten!" Machen wir's uns mit diesem Ausruf den Fachmännern gegenüber nicht zu bequem? Sogar Apelles soll ihn ja erst getan haben, nachdem er am Schuhwerk auf des Schusters Bemängelung dieses und jenes geändert hatte, also erst: als der Fachmann sprach, wo er nicht mehr Fachmann war. Zumal die Bemerkungen jenes Forstmeisters sind mir immer dankenswert erschienen, wo das, was er sagte, auch auf dem Bilde wirklich im Blickpunkte des Interesses stand. Daß ein Hirsch sich nicht so gegen Hunde verteidigt, daß ein Reh nicht so flieht, und ein Auerhahn anders balzt, das ist sicher wesentlich bei Bildern, die uns die Tiere in ihrem Leben und Leiden zeigen wollen. Wenn es den Malern nun aber auf anderes ankam? Etwa auf eine Symphonie von schönen Farbtönen, für welche die Tierleiber samt Menschen und Landschaft nur „Unterlagen" sein sollten, und nichts an sich? Oder auf ein gefälliges Auf- und Niederwogen von Formen und Linien? Oder auf irgend eine Stimmung, z. B. die historische der Rokokogesellschaft, die etwa an dieser Jagdpartie entwickelt werden sollte? Natürlich, wir können ja ablehnen, was der Maler uns zeigen will. Aber wir dürfen doch keinem einen Vorwurf daraus machen, daß er uns Aepfel anbietet, während wir Appetit auf Birnen haben. Wir müßten denn Aepfel verlangt haben.

Schon deshalb liegt die Frage so einfach nicht, weil wir durch Unrichtigkeiten keineswegs immer gestört werden. Wann, beispielsweise, störten sie uns jemals im Ornament? Bleiben wir bei der Jagd, die ja ein uraltes Motiv der bildenden Kunst ist: was für Formen können Hirsch, Hase, Mensch und Pferd annehmen, wenn sie auf Balken oder Buchleisten durchs Gerank stürmen, verschieden gebildet je nach antiker, mittelalterlicher oder moderner Zeit und je nach Volk und Kultur! Und wenn die Tierleiber da zu Spiralen werden und aus den Spiralen wieder Pflanzen wachsen — wen stört es? Wen könnte es denn stören: es erstrebt ja keine Illusion! Wie der Gedanke von einer zur andern Erinnerung weiterspielt, so spielt in solchen Fällen von einem zum andern Gegenstande die bewegte Form: genug, wenn sie an ihn erinnert, ihn darstellen will sie ja gar nicht. Im Gegenteil, wir fühlen sogar den Reiz sofort



Digitized by Google

ermatten, wir fühlen sofort etwas Unkünstlerisches, wenn Tier und Pflanze beim Ornament mit dem Anspruch auf volle Lebenswirklichkeit auftreten, mit andern Worten: wenn sie nicht „stiliſiert", sondern „realistisch" sind.

Und vielleicht kann man sogar von vielen Bildern sagen: sie erstreben gar keine Illusion. Zum mindesten: es kommt ihnen auf die Illusion wenig an. Nennt Whistler ein Bild ein „Arrangement in schwarz und gold", so sagt schon der Titel, worauf's ihm ankommt, und wenn solche Deutlichkeit selten ist, so liegt doch die Sache in Tausenden alter und neuer Bilder ebenso. Sie alle scheiden für unsere Betrachtung aus, denn das versteht sich ja von selbst: wenn etwa das Spiel von Farbenflecken die Hauptsache ist, so ist die Korrektheit der Dinge, welche die Farben tragen, eben Nebensache.

Also zu Werken mit mehr Illusion! Aber nicht zu solchen mit „vollkommener", denn in dem Augenblick, wo die Illusion zur wirklichen Täuschung würde, hörte Kunst und Kunstgenuß ja überhaupt auf. Der Täuschung am nächsten kommt das Bühnenspiel, und doch, wo bliebe der Kunstgenuß, glaubten wir, die Schauspielerin dort sei wirklich Salome, und es gehe um des Täufers Kopf. Ob sich's nun um ein „Oszillieren" des Bewußtseins handle oder, wie ich glaube, um das Mitwirken eines Unterbewußtseins, jedenfalls erfreut die Illusion ästhetisch nur, solange eine Stimme von innen her flüstert: Wirklichkeit ist das nicht. Ein Frei-Gefühl muß bleiben, schon ein Wachsfigurenkabinett „beengt". Und sicher ist wesentlich zum Genuß das innere Nachbilden dessen, was uns der Künstler vorgebildet hat, will sagen: die Tätigkeit unsrer eigenen Phantasie. Schreitet sie doch, vom Künstler geführt, auf Wegen, die sie allein nicht finden und nicht erklimmen könnte, und gibt sie uns doch dadurch den Hochgenuß, über unser Alltags-Ich hinaus zu können.

Nach Stärke und Richtung ist Illusion tausendfältig verschieden. Weisen wir nur auf ein paar Endpunkte dieses Netzes hin, dessen Fäden sich überall berühren und verschlingen. Die Bühnenillusion erwähnten wir schon, wie mannigfaltig kann sie sein, von der antiken Bühne über die Shakespere-Bühne hin bis zur modernen, in allen ihren Abarten und mit allen „Stilen" des Spiels darauf! Denken wir an die Plastik: ein lichtvoller Marmorleib gibt eine andre Illusion als einer aus Bronze, und wird er bemalt, so wandelt sich wieder die Art der Illusion. Abermals anders ist die Illusion beim Gemälde. Und je nach der Art des Gemäldes ist sie wiederum sehr verschieden. Bei diesem dargestellten Kircheninnern hier wird vor allem ein Raumgefühl in uns erweckt, es schiebt sich alles vor und zurück. Bei jener Landschaft versetzen uns in erster Reihe die Farben in das Gefühl der Natur. Bei jenem Kopfe blitzt das Leben zunächst mit dem Licht im Auge auf. Auf dieser Zeichnung hier setzt uns eine einfache feine Kreislinie die Sonne an den Himmel über ein weites Land. Oder erweckt ein Griffelwerk wie Rembrandts „Drei Bäume" etwa keine Illusion in uns? Lebt diese Landschaft weniger, als der Körper jener weißen Statue dort? Es ginge wohl nur um Worte, stritte man darum. In keinem Falle werden wir getäuscht, in allen diesen Fällen ästhetischer Illusion spielen wir Leben von uns ins Werk hinüber, wo



Digitized by Google

der Künstler unsre Phantasie befruchtet hat. Ja, es fragt sich, ob wir nicht sogar bei der Betrachtung des Ornaments mit der Ablehnung des Illusionären zu voreilig gewesen sind. Im Keime mindestens ist es auch dort.

Das aber geht uns ja heute nichts an. Denn heute wollten wir davon sprechen, wie weit Korrektheit im Kunstwerk erforderlich ist. Und nun können wir antworten: soweit sie die Illusion in nichts Wesentlichem stört und in nichts Wesentlichem fälscht.

Zeigt mir ein Jagdmaler einen kämpfenden Hirsch in einer Stellung, die niemals in Wirklichkeit ein Hirsch einnimmt, so kann ich das vielleicht nicht sofort durchschauen, wenn ich kein Jäger bin. Könnte ich's, würde meine Illusion gestört, da ich es nicht kann, so wird sie gefälscht. Es ist ein Unterschied, wie zwischen Unvermögen und Schwindel, taugen tut beides nicht.

Aber nur unter der Voraussetzung ist der Schaden groß, daß die Darstellung des Tiercharakters hier wirklich das Wesentliche im Bilde war. Das ist der erste der Punkte, an den wir denken müssen, wollen wir nicht ungerecht gegen die Künstler und Spielverderber gegen uns selber sein. In Prellers Odyssee-Landschaften kommen Agaven und Opuntien vor. Beide sind amerikanischer Herkunft, sie haben im Altertum sicherlich am mittelländischen Meere gefehlt, jetzt aber gehören sie dort grade zu den für die Landschaft am meisten bezeichnenden Pflanzen. Wen sollte die tote Kenntnis von ihrer späten Einwanderung stören! Im Gegenteil: wenn sie auf jenen Bildern fehlten, würden wir an den südlichen Landschaftscharakter schwerer glauben. Und daß wir das tun, das ist wesentlich, will uns wer in die Welt Homers versetzen. Um nun auf eins unsrer ersten Beispiele zurückzukommen: was schiert es uns, ob der Mond ab- oder zunimmt, kann das denn nicht auch die Stunde vor Sonnenaufgang sein? Ach, schon wieder klingt ein Einwand: „wenn ich die Gegend kenne und weiß, wo Osten und Westen ist, so erkenne ich das Falsche trotz alledem und bleibe gestört".

So zeigt uns auch diese kleine Betrachtung wieder, wie viel auch dort auf den Beschauer ankommt, wo wir so obenhin denken, es kommt nur aufs Bild an. Oder tun wir das etwa nicht oft? Den Schneider stören die schlechten Kleider, denn ihm sind sie wesentlich — und weil er nicht aus seiner Haut kann, so wirft er dem Bilde vor, es tauge nichts. Der Seemann ärgert sich über den Kahn, der für einen erwachsenen Mann zu klein ist, — die Erfahrungen seines Berufes sind zu lebendig in ihm, als daß sie sich leicht übertönen ließen — und so tadelt er das Bild. Und entsprechend machen wir's alle. Als ich einmal in Oberammergau nahe bei Moltke saß, bewegte er keine Miene seines Gesichts, bis die Kriegsknechte kamen — da mußt' er, an ernstester Stelle der Passion, doch lachen. So geht es den Größten wie den Kleinen, denn „die Gewohnheit nennt er seine Amme". Der Zoologe vor Thorwaldsens Löwen, der Anatom vor Böcklins Kentauren, sie alle werfen dem Bildner vor, was doch nur für sie von Wichtigkeit ist, weil grade ihre Bildung nach anderer Seite hin als die des Künstlers ging.



Digitized by Google

Der englische Richter, der auf Whistlers „Farben-Arrangement" die „korrekte Abbildung" der Battersea-Brücke für wesentlich hielt, hat tausend Gesinnungsgenossen in allen Ländern, und keinem kann man einen Vorwurf draus machen, daß er so denkt. Die Betrachtungsweise zumal des Berufs, aber die des alltäglichen Lebens überhaupt bildet uns die Vorstellungen, welche die am leichtesten reizbaren sind, sie *erzwingen* sich Geltung, bis wir uns auch an andre Betrachtungsweisen gewöhnen — mit andern Worten: solange unsre ästhetische Erziehung schwach oder einseitig ist. Und so wandern wir samt und sonders gelegentlich einmal von Florenz nordwärts nach Rom und klagen dann: was ist das für eine Wirtschaft, hier liegt ja Mailand!

Der Künstler seinerseits wäre natürlich ein Tor, wenn er nicht Falsches vermiede, wo er's vermeiden kann. Er hat nach des großen griechischen Kollegen Beispiel allen Grund, Fehler, die er ohne Störung des Ganzen verbessern *kann*, auf der Fachleute Zuruf dankbar auch zu verbessern. Wer über ein Gebiet unterrichtet ist, dem wird die Illusion *ohne Not* erschwert, wenn er Fehlern begegnet. Bei einer Bühnenszene, die mit höchster Mühe und höchstem Aufwande hergestellt war, sah ich jüngst einen prachtvollen Sternenhimmel, an keinem Teile des Himmelsglobus jedoch gibt es die Sternbilder, die es dort gab. Einen Faust in Wertherstiefeln, wie ich ihn noch in meiner Jugend sogar mit Marie Seebach als Partnerin gesehn, vertrügen wir jetzt auf keiner Stadtbühne mehr. Wenn ein moderner Romanschriftsteller phantasievoll erzählt, wie ein Naturforscher sich an einem Ikosaëder entzückt, und er beschreibt dabei mit seinem Krystall mineralogisch und geometrisch Unmögliches, so hätt' er wohl gut getan, seinen Helden, den Fachmann, erst zu befragen. Wenn Sudermann seinem neuesten Stück den symbolischen Titel gibt „Stein bei Steinen", weil unter Lasten ein Menschenherz erstarre, so hätt' ihm ein Geologe sagen können, daß starker Druck die Gesteine nicht härter macht, sondern weicher, wenigstens bildsamer, daß also sein Titel das Gegenteil von dem besagt, was er sagen will. Schießt der Künstler, wie jene Jagdmaler, gar in der Mitte seiner Aufgabe Böcke, so pfuscht er eben. Nur ist auch bei dem Urteil über diese „Strecken" Vorsicht gut. Stehen bei Holbeins Totentanzbildern die Todesgerippe nicht in der Mitte der Aufgabe? Selbst Holbeins bewundernder Biograph Woltmann hat sie als nichtverstanden und mißverstanden gerügt, während durch die Abweichungen von der osteologischen Wahrheit künstlerisch doch gar nichts erreicht sei. Hier war es gerade der „Fachmann", der weiter sah: der Anatom Götte wies nach, daß Holbein das Skelett auf das Vorzüglichste gekannt und daß er nur aus künstlerischen Gründen im Totentanz frei geschaltet habe. „Ob er das Recht zu einem solchen souveränen Verfahren hatte? Wer kann darnach fragen, wenn der Künstler seinen Zweck so glänzend erreichte, den seine Vorgänger noch immer verfehlt hatten: ein völlig *lebenswahres Gerippe* zu schaffen!"

So hat der Maler den Anspruch darauf, daß man sein Werk als eine Einladung betrachte, neben *ihn* zu treten und von *seinem* Standpunkte aus die Welt zu besehn. Der Schnitzer mit dem ver-



Digitized by Google

kehrten Mond bleibt einer, aber er ist nebensächlich, wenn es dem Maler gelungen ist, Farbe und Duft des Sommerabends in Schönheit walten und wirken zu lassen. Ist es statt eines Lächelns des Aergers wert, wenn auf Jan van Eycks Arnolfini-Bild die Aepfel vom Fensterbrett im Spiegelbild fehlen, weil sie der Maler während der Arbeit gegessen hat? Es kommt doch wohl in diesem Bilde auf andere Sachen wesentlich mehr an. Und um die anatomische Bildung gar der Pferdemenschen und Wasserweiber braucht sich kaum zu sorgen, wer diese Geschöpfe nicht aus Säugetiermuskeln und Knochen, sondern aus Felsblöcken und Wasserstürzen entstehen sieht.

Wer's mit dem Künstler gut meint, und gut mit sich selber wird wohl daran tun, wenn er vor jedem Kunstwerk vor allem einmal nach dem sucht, was ihm gefällt. Noch jetzt gibt es viele (der Verleumder sagt, sie stammten meist aus meiner Vaterstadt Berlin), die in den Ausstellungen zunächst nach Gebrechen spähen, und wenn sie welche gefunden haben, wenn's angeht, einen Witz darauf machen. Jahrzehntelang gab es ja eine ganze Schule, sogar von Rezensenten, die das geistreich fand. Wozu führt es, als zu einem Bearbeiten des Phantasiewerkes mit dem Verstande? Das heißt: zum Arbeiten mit untauglichem Werkzeug? Hat einer ein noch so feines Ohr, er horcht aus einem Gemälde ja doch nichts heraus, und wenn es als Gemälde ein Wunderwerk ist.

Sind wir erst einmal richtig eingestellt, so stören uns Unrichtigkeiten ganz merkwürdig wenig. Da haben's die toten Meister im Vergleich mit den lebenden gut — wen ärgern z. B. auf ihren Werken die Anachronismen noch, die man Zeitgenossen bitter vorwerfen würde? Wen die mittelalterlichen Ritterkostüme im alten Palästina und die Kanonen bei der Belagerung von Jerusalem? Wen stört es, wenn auf einem alten niederdeutschen Gemälde der Herr und die Jünger gewißlich westfälischen Schinken essen? Haben Wereschtschagins biblische Bilder mit ihren echt orientalischen Szenen einen stärkeren Eindruck auf uns gemacht, als die Rembrandts mit ihren Türken- und Barockkostümen? Zum Wesen biblischer Bilder gehören die Röcke und Stöcke eben nicht, sind sie „falsch", so stören sie uns nur solange, wie Amme Gewohnheit grollt. Tritt man jedoch dieser Frau so entschieden entgegen, wie Gebhardt mit seinen altdeutschen oder Uhde mit seinen neudeutschen Trachten tat, so fügt sie sich auch bei den heiligsten Gegenständen bald. Und dann öffnen sich unserm Empfinden Werte, die gerade durch solchen Bruch mit dem Hergebrachten erst frei werden konnten.

Ja: es ist auch auf unserm Gebiete erquickend, zu sehn, wie viele Hemmungen ein starkes Menschen-Ich auf dem Wege zur Seele des Nächsten besiegt. Stört uns Dürers nach heutiger Kenntnis so kindlich falsch gezeichneter Löwe die Traulichkeit beim Hieronymus, verstärkt nicht eher seine „Kindlichkeit" das Liebenswerte im ganzen Bild? Und noch weiter zurück: wie wirken Giottos steife Gestalten in ihrer perspektivelosen Umgebung über all die Jahrhunderte hin kraftvoll, ja mächtig noch auf uns! Welch gröberer Verstoß, als auf demselben Bild dieselbe Gestalt hier von vorn, dort von hinten zu zeigen — wem aber bezeugt das heute in Michelangelos Erschaffung



Digitized by Google

von Sonne und Mond anderes, als die Kühnheit ungeheurer Energie im Anschauen des Gottes, der vorüberbraust? Alle Mängel der Richtigkeit an Tatsachen und Formen, an Farben und Linien, an Perspektive und was es noch sei, und ob sie aus Unkenntnis stammen oder woher sonst: bei *großer* Kunst schrumpfen sie mit der Zeit und endlich fallen sie ab, während die Seele des Werkes mit immer klareren Augen glänzt. A

## Das Bedeutende im Kunstwerke

„Bedeutung" verlangte Goethe von jedem Kunstwerke. Seine erste Forderung ging, wie wir neulich (Kw. XIX S. 152) gesehen haben, auf Anschaulichkeit oder „Sinnlichkeit", denn, meinte er, jede Mitteilung durch Rede oder Schrift soll uns doch die Wahrnehmung durch Auge, Ohr und die übrigen Sinne ersetzen, und wir nehmen doch auch im wirklichen Leben nie Gedanken und Gefühle eines andern wahr, ohne zugleich seinen Gesichtsausdruck und seine Bewegungen zu sehen, ohne seine Stimme zu hören, ohne seine Umgebung mitaufzunehmen. Goethe las einmal ein an den König von Bayern gerichtetes Gedicht: hohe Gedanken in schwungvoller, edler Sprache. „Es ist ein sehr schwaches Produkt", urteilte er, „es gibt nicht die Spur von äußerer Anschauung, es ist bloß mental." Also die prachtvollste „Mentalität" genügte ihm nicht, auch Herzlichkeit und Begeisterung taten es nicht, wenn die Künstler nicht zugleich vor die Phantasie Gestalten hinzaubern konnten, wie wir sie sonst durch die Sinne in unser Inneres einziehen.

Aber das Gestaltete muß auch „bedeutend" sein, lehrt Goethe weiter. Er brauchte manche Wörter anders als wir, auch dieses. Er würde nicht Moltke einen bedeutenden Heerführer, Menzel einen bedeutenden Maler oder eine Million eine bedeutende Summe genannt haben; dagegen hätte er das Verlöschen einer heruntergebrannten Kerze sicherlich für bedeutend erklärt. Er nannte eben das bedeutend, was nicht bloß sich selbst darstellt, sondern außerdem als ein Beispiel oder Repräsentant vieler anderer Erscheinungen und Vorgänge gelten kann. Etwas höchst bedeutendes sah er z. B. in einer Kuh, die ihr Kälbchen säugt, denn hier gewahrte er nicht bloß eine einzelne Kuh und ein einzelnes Kalb, sondern Repräsentanten der ganzen Tierwelt, ja, der gesamten lebenden Natur; hier sah er das Gesetz, daß das vorhergehende Erstarkte das nachfolgende Hilfsbedürftige schützt, nährt und pflegt. Namentlich deshalb verehrte Goethe „Myrons Kuh", wie er sie sich dachte, als ein herrliches Werk: „Die Mutter, stramm auf ihren Füßen, wie auf Säulen, bereitet durch ihren prächtigen Körper dem jungen Säugling ein Obdach; wie in einer Nische, einer Zelle, einem Heiligtum, ist das kleine nahrungsbedürftige Geschöpf eingefaßt und füllt den organischen Raum mit der größten Zierlichkeit aus. Die halbkniende Stellung, gleich einem Bittenden, das aufgerichtete Haupt, gleich einem Flehenden und Empfangenden, die gelinde Anstrengung, die zarte Heftigkeit . . . Und nun wendet die Mutter das Haupt nach innen und die Gruppe schließt sich auf die vollkommenste Weise selbst ab."



Digitized by Google

Dies plastische Kunstwerk ist in sich vollendet, ist gleichsam eine Welt für sich, aber es ist doch nur ein Glied in einer Kette, ein Beispiel für Millionen, die Erscheinung eines ewigen und allgegenwärtigen Urphänomens.

Gern betrachtete Goethe auch jenes Bild Correggios, wo das Kind Christus, auf dem Schoße der Maria, zwischen der Mutterbrust und einer hingereichten Birne in Zweifel kommt und nicht weiß, welches von beiden es wählen soll. „Ja, das ist ein Bildchen!", rief er aus, „da ist Geist, Naivität, Sinnlichkeit, alles beieinander. Und der heilige Gegenstand ist allgemein menschlich geworden und gilt als Symbol für eine Lebensstufe, die wir alle durchmachen. Ein solches Bild ist ewig, weil es in die frühesten Zeiten der Menschheit zurück und in die künftigsten vorwärts greift."

Auch wenn er von seinen eigenen Dichtungen redete, freute er sich, wenn er das Dargestellte nachträglich als bedeutend erkannte. Am „Werther", an den „Wahlverwandtschaften", am „Wilhelm Meister", am „Faust" hob er selber ihren symbolischen Wert hervor, und natürlich sind auch Götz, Tasso, Clavigo, Egmont usw. Repräsentanten vieler Menschen, und ihre Schicksale sind typische Schicksale. Sogar von seiner eigenen Biographie sagte Goethe: „ich dächte, es stecken darin einige Symbole des Menschenlebens", und fügte hinzu: „ein Faktum unseres Lebens gilt nicht, insofern es wahr ist, sondern insofern es etwas zu bedeuten hatte". Selbst seine kleinsten Gedichte sind oft symbolisch; man denke nur an das „Röslein auf der Heiden" und an die leichten Verse „Ich ging im Walde so für mich hin". Als der junge Felix Mendelssohn Lust hatte, die „Erste Walpurgisnacht" in Musik zu setzen, redete ihm Goethe zu: „Es ist im eigentlichen Sinne hoch-symbolisch intentioniert: denn es muß sich in der Weltgeschichte immerfort wiederholen, daß ein Altes, Gegründetes, Geprüftes, Beruhigendes durch auftauchende Neuerungen gedrängt, geschoben, verrückt und wo nicht vertilgt, doch in den engsten Raum eingepfercht werde."

Nun war aber Goethe durchaus kein Symbolist in dem Sinne, daß er große Ideen hätte darstellen wollen und sich deshalb nach günstigen Verkörperungen dieser Ideen umgeschaut hätte. Wir sagten schon, daß er an seinen Dichtungen oft erst nachträglich ihren symbolischen Wert entdeckte. Nach einer zarten Differenz mit Schiller schrieb er folgende Betrachtung nieder: „Es ist ein großer Unterschied, ob ein Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie, sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig auffaßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät." Wenn Goethes Dichtungen immer wieder symbolischen Charakter haben, so liegt das also nicht so sehr an seiner theoretischen Erkenntnis oder an seiner Absicht; sein Dichten war ja, wo es am besten gelang, ein unbewußtes, „naives", „dumpfes" Schaffen. Sondern in seiner ganzen geistigen Verfassung lag eine unbewußte Hin-



Digitized by Google

neigung zum Bedeutenden. Bei seinem Naturforschen genügten ihm nie die einzelnen Erscheinungen, wie seltsam sie auch sein mochten, noch weniger die Namen, z. B. befriedigte ihn die Linnéische Bewältigung des Pflanzenreichs durch Klassifizierung und Benennung durchaus nicht, sondern sein Drängen ging immer nach den großen Gesetzen, nach den Urphänomenen. Ebenso ging es ihm bei dem, was ihm das wirkliche Leben vor die Sinne führte. Als er 1797 seine Vaterstadt besuchte, fiel es ihm auf, welchen starken, fast sentimentalen Eindruck gewisse Gegenstände auf ihn machten, die der Welt gleichgültig schienen und auch ihn nicht besonders betreffen mußten. Bei näherem Zusehn bemerkte er, daß diese Gegenstände symbolischen Charakter hatten: „Es sind eminente Fälle, die als Repräsentanten von vielen andern dastehen, eine gewisse Totalität in sich schließen, eine gewisse Reihe fordern, Aehnliches und Fremdes in meinem Geiste aufregen und so von außen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen." Als er darüber an Schiller schrieb, antwortete ihm dieser, es liege nicht an den Gegenständen, sondern an Goethes gehaltreicher Seele, denn „zuletzt kommt es auf das Gemüt an, ob ihm ein Gegenstand etwas bedeuten soll . . . Es ist ein Bedürfnis poetischer Naturen, wenn man nicht überhaupt: menschlicher Gemüter sagen will, so wenig Leeres, als möglich, um sich zu leiden, soviel Welt, als nur immer angeht, sich durch die Empfindung anzueignen, die Tiefe aller Erscheinungen zu suchen und überall ein Ganzes der Menschheit zu fordern."

Eben sagten wir, daß Goethe bedeutende Gegenstände nicht einer theoretischen Erkenntnis zuliebe, sondern aus unbewußter, angeborener Teilnahme heraus wählte; darauf könnte ein heutiger Künstler antworten: meine Natur ist anders, mir liegt nichts am Bedeutenden, ich werte die Stoffe nach einem andern Wertmesser. Aber natürlich muß die Theorie gutheißen, was Goethe zunächst unbewußt tat und dann bewußt verlangte, denn er hatte den echten und bleibenden Erfolg für sich. Nur das Bedeutende *gibt* uns etwas, nur das Bedeutende dringt in unser Innerstes, nur das Bedeutende reizt uns zum Nachschaffen. Unsere größte Liebe hat stets unser eigenes Individuum, seine Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft. Der Doktor Faust wäre mir bald langweilig, wenn ich nicht auch ähnliche Gedanken und Gefühle gehabt hätte; seine Erlebnisse würden mich nichts angehen, wenn ich nichts Aehnliches erlebt hätte oder erleben könnte. Ich habe allerdings nicht den Erdgeist beschworen und dann mit dem Teufel ein Bündnis geschlossen; diese Fabelei hätte auch keinen Wert, wenn sie nicht symbolisch, wenn sie nicht eine sinnliche Gestaltung des großen ethischen Kampfes wäre, durch den wir alle immer wieder hindurch müssen, nämlich eine Gestaltung des inneren Ringens um die Wahl eines unreinen Mittels zur Erreichung eines erlaubten Zweckes. Nur jene Kunstwerke können uns viel geben, für deren Bedeutung wir reif genug sind. Goethe erzählte dafür ein berühmtes Beispiel: „Erst in ihren Unglückstagen zu Memel hat die mir früher nicht sonderlich wohlwollende Königin Luise von Preußen den »Wilhelm Meister« liebgewonnen und immer wieder gelesen. Sie mochte wohl finden, daß er tief genug in der Brust



Digitized by Google

und gerade da anklopfte, wo der wahre menschliche Schmerz und die wahre Lust, wo eigentliches Leid und Freude wohnen. Noch unlängst hat mir die Herzogin von Cumberland versichert, daß die Königin durch die Tränen, die sie über jene Stelle in Mignons Lied:

**Wer nie sein Brot in Tränen aß,**
**Wer nie die kummervollen Nächte**
**Auf seinem Bette weinend saß,**
**Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte —**

vergoß, sich ungemein erleichtert gefunden habe."

Von dieser Bedeutungslehre aus verstehen wir auch die eigentümliche Stellung der Kunst zum „Wahren". Nicht was als wirklich oder richtig beschworen werden kann, genügt oder imponiert ihr schon, sondern nur das Wahrscheinliche, nicht das Einmal-Tatsächliche, sondern nur das Vielmals-Tatsächliche, nicht das Zufällige, sondern das Regelrechte, Notwendige. Das Schicksal eines Menschen, in dem schließlich ein deus ex machina, eine ganz seltsame Vereinigung von Zufällen, alle Verhältnisse in ihr Gegenteil verwandelt und einen unerwarteten, wunderbaren Ausgang herbeiführt, hat für mich kurze Zeit den Reiz der Kuriosität, aber es hat für mich keine Bedeutung; es fällt mir zu schwer, mich oder die mir Nahestehenden in die gleiche Entwicklung hineinzudenken. Wir lassen uns allerdings in der Ausführung der Kunstwerke die tollsten Unmöglichkeiten bieten — man denke an die Opern, an Böcklins Bilder, an das Geister- und Wunderwesen im Faust oder Macbeth — aber die Grundzüge der Erzählung müssen in höherem Sinne wahr, d. h. begründet, notwendig, wahrscheinlich sein. Daher kommt es auch, daß eine im übrigen sehr begünstigte poetische Gattung, das Märchen, uns Erwachsenen so wenig bietet; bei allen lieblichen Bildern, die es uns vorgaukelt, hat es keine Bedeutung, darf es keine haben, denn sobald ein Märchen nicht bloß in einzelnen Episoden, sondern im Grundthema Bedeutung bekommt, wird es eine so ernsthafte Sache wie der „Faust" oder wie „Der Traum ein Leben". Und noch eins: das Werk eines Künstlers ist nicht das eines Moralisten, aber kein Kunstwerk ist moralisch gleichgültig, es sei denn, daß es so bedeutungslos sei wie das Märchen. Denn die Ethik hat es beständig mit denselben gesetzmäßigen Erscheinungen zu tun, die das Kunstwerk darstellt; ein geschickter Ethiker wird vielleicht einmal den ganzen Inhalt der Ethik vorführen, indem er nur von den Helden Goethes, Shakespeares, Molières und der andern Dichtern spricht.

Wenn wir Schillers Einwurf, daß das Bedeutende mehr vom Subjekt als vom Objekt ausgehe, weiter bedenken, kommen wir an die Frage: gibt es denn überhaupt Unbedeutendes? Ist nicht jedes Besondere Repräsentant eines Allgemeinen? Diese Frage ist unsagbar wichtig, denn unser ganzes ethisches Verhalten hängt davon ab, wieviel Bedeutung wir in unsre gewöhnlichen und außergewöhnlichen Handlungen und Unterlassungen hineinlegen oder darin erkennen. Aber bei unserer heutigen Betrachtung wollen wir fortfahren: es kann wohl sein, daß alles bedeutend ist, und Goethe wird wohl recht haben, wenn er sein größtes Werk mit dem Gesange



Digitized by Google

ausläutet: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis", doch wie wir diejenigen Pflanzen Unkraut nennen, die wir noch nicht zu benutzen verstehen, und wie wir alle Ereignisse Zufall oder Wunder nennen, deren Notwendigkeit und Gesetzmäßigkeit uns verborgen ist, so müssen wir auch Bedeutendes und Unbedeutendes unterscheiden, je nachdem die Bedeutung uns fühlbar wird oder nicht. Unser Subjekt, unser Verständnis, unser Bedürfnis spielt dabei freilich eine große Rolle. Da ist z. B. im Neuen Testamente die Erzählung, daß Petrus über die Wellen gehen kann, solange er glaubt, aber sofort einsinkt, wenn er zu zweifeln beginnt. Und da ist die andere Erzählung, daß einige Jünger die Weiber abweisen wollten, die ihre Kinder zu Jesus brachten, damit er die Hand auf sie lege, und daß Jesus erklärte: Ach, das ist keine Belästigung für mich, laßt die Kleinen nur heran! Goethe hielt diese letztere Geschichte für unbedeutend, die erstere dagegen für höchst bedeutend; wir wissen aber, daß die Kirche aus der zweiten Erzählung tausendmal mehr gemacht hat als aus der ersten, weil sie für die Kindertaufe und religiöse Jugenderziehung notwendig dergleichen bedurfte. Der Gläubige legt nun seit manchem Jahrhundert in den nach Goethes Auffassung zufälligen und gleichgültigen Vorgang die größte Bedeutung hinein.

Schließlich muß noch betont werden, daß nicht jede Bedeutung einem Vorgange oder Kunstwerke Wert verleiht. Die säugende Kuh bedeutet etwas Großes: die mütterliche Liebe, ohne die nichts Lebendiges aufkommen könnte; ähnliche Bilder bezeugen geradezu die Allgegenwart Gottes. Solche Bedeutungen erheben und erbauen uns. Dagegen stelle man sich eine Schwangere in Kindsnöten und dann den Geburtsakt vor; das sind wahrhaftig bedeutende Bilder, aber sie sind zugleich peinlich, weil sie den Menschen unter einem harten Zwange der Natur und weil sie den Menschen als Tier zeigen. Wir sagen alle: naturalia non sunt turpia, aber wir empfinden es alle als unschön, was wir als Sklaven unseres tierischen Leibes tun müssen. Von der Kunst erwarten wir erst recht, daß sie das Tierische am Menschen verberge, ihn dem Göttlichen annähere. Die Posse und alle komische Kunst macht hiervon eine Ausnahme. Wenn sie nicht mit Gefräßigkeit, Betrunkenheit, Leibschmerzen und andern Dingen, die den Gottmenschen in seinen Erniedrigungen zeigen, hantieren dürfte, fehlte ihr ja der Boden unter den Füßen, aber die ernste Kunst zeigt nicht das Tier im Menschen, sondern den Gottverwandten, nicht den Sklaven, sondern den Freien. Die Anschauungen der Zeiten haben sich in dieser Beziehung da und dort verändert, Goethe ging so weit, daß er die Darstellung einer Mutter, die ihr Kind säugt, den Künstlern verbot. Er liebte, wie wir alle, das schönste Thema aller bildenden Kunst: Mutter und Kind. Aber durch den tierischen Akt des Säugens darf sich nach seiner Meinung die Mutterliebe in der höheren Welt der Kunst nicht offenbaren. „Unmöglich wäre es einem griechischen plastischen Künstler gewesen, eine Göttin säugend vorzustellen." „Eine Frau mit einem Säugling, wenn auch nicht säugend, ist ein unanständiges Motiv für die höhere Kunst."

Solche Sätze überraschen gewiß manchen Leser, wenn er sie bei dem großen Realisten findet, dem nichts Menschliches fremd war,



Digitized by Google

der vor keinem derben Worte zurückschreckte, und der im innersten Kern wahrhaftig war. Sie zeigen uns Goethes sehr hohe Auffassung der Kunst: nicht nur Bedeutung forderte er von ihr, sondern „Würde der Bedeutung". Die Kunstwerke sollen unter den Menschenwerken Adelsrang haben; an gemeiner Wirklichkeit ist genug vorhanden. Die Künstler können uns eine erhöhte Welt schaffen, und wer so etwas kann, von dem verlangen wir es auch. W Bode

## Richard Straussens „Salome"

Unter beispielloser Teilnahme und ungeheurem Aufsehen der gesamten Musikwelt hat Richard Strauß seine Oper „Salome" im Dresdner Hoftheater herausgebracht. Zu Dresden — nicht in Berlin. Dieser Umstand schon gibt uns zu denken. Denn so erfreulich es ist, daß neben der Hauptstadt des Reichs die andern großen deutschen Städte ihre künstlerische Tatkraft und Selbständigkeit so arbeitsfroh zu behaupten wissen, so beschämend scheint es mir für Berlin zu sein, daß es nicht imstande war, dem interessantesten Komponisten der Gegenwart die Uraufführung seines neuen Werkes darzubieten. Sollte sich's wieder einmal zeigen, daß Berlin in vieler Hinsicht doch nur der riesige Markt und Stapelplatz der Kunst, des Handels mit anderwärts erprobten Werten sei, während die kühnen Entdeckungen, tapferen Versuche und neuen Antriebe noch immer zumeist von den kleineren geistigen Mittelpunkten her ihren Ausgang nehmen?

Wochenlang angesagt, von der Zensur als unfreiwilliger Helferin der Reklame mächtig gefördert, hat sich das Ereignis mit allen Förmlichkeiten des äußeren Erfolges vollzogen. Richard Strauß ist eben der Mann der Sensation. Auch wenn er sie nicht selber sucht, heftet sie sich von selbst an seine Fersen. Das Geheimnis dieses Aufsehens aber liegt in dem Sprunghaften und Unberechenbaren seines Wesens. Es kommt immer anders, als man glaubt. Meinen wir einmal, nun habe er seine wahre Bahn gefunden, sein künstlerisches Lebensziel bestimmt, so biegt er schon im rechten Winkel ab, indessen sein Gefolge nach dem Gesetze der Schwerkraft in der alten Richtung weiterschießt. Auf eines seiner Werke nach dem andern hat man ästhetische Systeme aufgebaut; bei jedem hat man dann das frühere abbrechen oder wiederaufführen müssen, bis schließlich selbst den Geduldigsten der Faden riß. Nach der Domestica gab es noch naive Leute, welche weissagten, Strauß werde sich wiederum der Brahmsschen Richtung zuwenden. Nun haben sie die Bescherung. Brahms und Salome! Das Dementi ist zu köstlich. Straußens außerordentliche Wandelbarkeit und Wandlungsfähigkeit muß nun einmal als Phänomen hingenommen werden. Mit größerem Rechte als einst Robert Schumann darf er von sich sagen, daß alles Bedeutende der Zeit ihn ergreift und in seiner Musik sich ausdrücken will. Eine solche Natur auf ein paar ästhetische Schlagworte festlegen, heißt ihr Gewalt antun. Ein Programm-Mensch ist Strauß nun einmal nicht. Sondern ein Impressionist, um nicht zu sagen, ein musikalischer Journalist des größten Stiles, der auf die mannig-



Digitized by Google

faltigen Eindrücke des zeitgenössischen Lebens mit seiner heißen Phantasie unwillkürlich und augenblicklich hingegeben reagiert.

Diesmal hat es Wildes Drama ihm angetan, dessen Handlung ich als bekannt voraussetzen darf. Manche Leute meinten in heller Empörung, einen „solchen" Stoff dürfe ein Künstler gar nicht in Musik setzen. Andere werden mit mir dem Künstler die volle Freiheit gönnen, Stoffe und Probleme zu ergreifen, die ihn anziehen, und führten sie uns auch in die verstecktesten, schauerlichsten Abgründe und Labyrinthe des Empfindens. Denken wir, um einige frühere Beispiele zu nennen, an Kleists „Penthesilea" oder an Marschners „Vampyr". Freilich grade diese Fälle zeigen auch, wie wenig Nutzen das Theater von solchen Abschweifungen hat. Die Bühne braucht Massengefühle. Ein Fünkchen von dem Liebesfeuer einer Elsa, Brünnhild, Isolde, Eva glimmt wohl in jedem Frauenherzen. Die Bestialität einer Salome aber wird wohl nur bei wenigen sympathischen Widerhall finden. Solche Werke sind Seitensprünge, welche schon der Abwechslung halber locken, aber die Hauptstraße der Gefühlsrichtung nicht sperren können, wahrscheinlich auch nicht sperren wollen.

Viel stärkere Bedenken als die Wahl des Stoffes flößt seine musikalische Auffassung durch den Komponisten ein. Man hat Wildes Schaffen gekennzeichnet als „Geilheit, die Geist wird". Man müßte die Oper demnach charakterisieren als „Perversität, die Musik wird". Eine ganz neue Art des musikalischen Denkens, eine neue Tonsprache müßte daraus sich ergeben. Aber Straußens Salome ist nur ein Dialekt aus dem Heimatland der Isolde. Statt der prickelnden Lüsternheit des dekadenten Wilde setzt Strauß die Wagnersche, zur Potenz erhobene Ekstase. Alle die psychischen Regungen und Erregungen in Salomes Herzen sind intimster Natur, vollziehen sich nach außen oft kaum merklich. Es sind leise, tastende, ihrer selbst nur halb bewußte Gefühle, welche die Musik als solche wiedergeben müßte. Strauß steigert sie zu Tönen der lärmendsten Leidenschaftlichkeit. Wo eine verhohlene, tückische Glut glimmen und brenzeln sollte, läßt er den Aetna Rauch und Flammen speien. Strauß hat Wildes Buch komponiert wie es liegt und steht, bloß mit einigen Kürzungen. Auch die Prosa hat er beibehalten, seit Charpentiers „Louise" gelten Verse, wie es scheint, als unmodern. Aber trotz dieser textlichen Treue hat er Wildes Werk sich selbst entfremdet, dieses Werk, dessen Wert nicht zum mindesten in dem unvergleichlichen Raffinement liegt, womit er das Unaussprechliche anzudeuten, das einzelne Wort, ja die stokkende Pause beredt zu machen versteht. Was bleibt also vom Musikdrama übrig, als eine Reihe starker Situationen, wie sie dem Tonkünstler als Anlässe zu einer starken, packenden Musik willkommen waren?

Es gibt verdienstlose Weisheit und bewundernswürdige Verirrungen. So seltsam es ist, daß ein Mann von der feinen, modernen künstlerischen Witterung eines Strauß die hier gestellte Aufgabe in einem wesentlichen Punkt verfehlen konnte, so töricht wäre es, das Ohr vor den eigenartigen, teils verblüffenden, teils hinreißenden Klangphänomenen zu verschließen, die seine üppige Phantasie auf dem Boden des Wildeschen Dramas aufgehen ließ. Der Typus ist der Wagnersche. Dieser Sturm des Außersichseins, diese großen Ge-



Digitized by Google

berden und gewaltigen Durchzückungen, diese ungeheuren orchestralen Steigerungen, diese süß ermattenden langen Decrescendi, aber alles übertrumpft, forciert, nicht selten vergröbert. Wenn ein Quintett von Hebräern in sehr possierlichen Rhythmen durcheinanderjübelt, donnert das Orchester wie eine Völkerschlacht.

Man weiß, daß Strauß kein geborener Dramatiker ist. Seine Musik ist von der Szene angeregt, aber nicht von ihr ins Einzelne bestimmt. Seine Opern sind symphonische Dichtungen, welchen Gesang und Aktion bloß zur Erläuterung dienen. Darum gipfeln sie bezeichnenderweise in den Zwischenspielen, bei völlig stillestehender Handlung, darum breitet er sich hier oft mit völliger Unbekümmertheit um den gebotenen Fortgang der Szene aus. Der verschwenderische Reichtum der aufgebotenen Mittel gestattet ihm wahrhaft überwältigende Kraftstellen, deren blendenden Zaubern sich niemand entziehen kann, er gestattet ihm Mischungen der Klangfarben von einer Vielfältigkeit der Abschattung und von einer Zartheit oder Drastik der Uebergänge, wie sie einzig dastehen. Gewiß, im Melodischen und Thematischen ist Strauß nicht sehr erfinderisch. Als echtem Artisten macht ihm das Wie, nicht das Was der Rede alles aus. Aber im Kolorit, im Aufbau, in den Kombinationen der polyphonen Stimmenführung, im Rhythmischen und nicht zuletzt in der Harmonie ist er unerschöpflich an geistreichen Einfällen, ja genialen Treffern. Der Tanz der Salome vor Herodes, der ganz im Charakter eines morgenländischen Bauchtanzes beginnt und sich zu einem wütenden Taumel steigert, bildet das originellste Stück der Oper. Für seinen dramatischen Zweck zu lang, wird er als Konzertnummer den Ruf des Werkes auch in Städte tragen, die sich eine Wiedergabe des Ganzen von der Bühne her infolge der unerhörten Schwierigkeiten der Partitur versagen müssen. In dieser Losgelöstheit wird er auch noch kräftiger wirken, als im Zusammenhang einer ihm ähnlichen, an scharfen Gegensätzen nicht reichen und gleichmäßig verpfefferten Musik. Innerlich ergriffen, entrückt oder überzeugt hat mich die Oper, ich gestehe es, nirgends. Wildes Drama hat sie mir eher verschleiert als vertieft und erläutert. Und den Genuß an all dem klingenden Gepränge, das Staunen darüber, hat mir das Mißverhältnis zwischen Inhalt und Ausführung getrübt. Straußens Klänge analysieren und verdeutlichen uns nicht die scheußlichen Sinnesirrungen einer perversen Natur. Aber sie glorifizieren die Hysterie, sie setzen ein widerliches Unweib auf einen stolzen, ragenden Sockel und drapieren sie mit den kostbarsten Gewändern, mit den funkelndsten Geschmeiden und Edelsteinen. „Salome" hat ihren Verblüffungserfolg gehabt und wird ihn unter dem Schutz eines berühmten Namens wohl auch in andern großen Städten davontragen. Schon die Neugier, die seltsamen Schauer, die das Werk auslöst, zu verspüren, sichert ihm einen starken Anfangsbesuch. Ob aber viele eine Sehnsucht, ja nur den Wunsch hegen werden, diese Eindrücke zu wiederholen — ich bezweifle es. Es liegt im Wesen der Sensation, daß ihre Wirkung sich abstumpft. Symbolisch scheinen mir die Eingangsworte der Oper: „Wie schön ist Salome heut Nacht!" Jawohl, **heute**! Aber wir wollen in drei Jahren wieder nachfragen.

R Batka



Digitized by Google

## Abaco

Ein fremder und seltsamer Name. Die ihn zum ersten Mal aussprechen, bleiben gewöhnlich hängen und stolpern. Man betone die erste der drei Silben. Aber wer verbirgt sich hinter Abaco? Ist es ein Dichter, Maler oder Musiker, ein Neuer, der etwas zu sagen hat und welchem der Kunstwart den Weg ebnen will? Abaco ist ein italienischer Instrumentalkomponist; er ist auch ein Neuer, aber zu den Modernen gehört er nicht; denn er ist schon 1742 gestorben. Die Forschung verehrt in Abaco den letzten vollwertigen Vertreter der alten italienischen Kammermusik, als diese künstlerisch die höchste Stellung einnahm. Nach Abaco tritt die italienische Kammermusik einen mehr denn hundertjährigen Todesschlaf an; sie überläßt die Pflege der Hausmusik den Deutschen und hat erst in unseren Tagen wieder versucht, auf eigenen Füßen zu stehen. Abaco gehört zu den Vielen, die gänzlich vergessen worden sind. Aber er gehört zu den Wenigen, an deren Wiedergeburt nicht zu zweifeln ist, denn er ist eine fesselnde Persönlichkeit.

Um 1750 sagt ein deutscher Musikschriftsteller, der Name Abaco sei vermutlich eine der vielen Verstümmelungen des Namens Bach. Dieser Mann war unbelesen: er hätte aus Walthers Musiklexikon vom Jahre 1732 wissen können, daß Evaristo Felice dall' Abaco ein Veroneser war, der um 1700 als Konzertmeister am Münchener Hofe wirkte. Das war der Stand der Forschung um 1750, aber er blieb bis vor einigen Jahren derselbe; die Lexika verzeichneten zwar die Titel der sechs gedruckten Werke Abacos, aber niemand hatte ein Wort der Anerkennung für diesen Meister übrig. Im Jahre 1891 gelang es Riemann, ein Exemplar des opus III Abacos, je sechs Kirchen- und Kammersonaten umfassend, zu erwerben; es ist bis heute das einzige Exemplar geblieben, von dem wir wissen. Riemann studierte das Werk mit seinem damaligen Schüler Max Reger, arrangierte einige Sachen für das Orchester des Wiesbadener Konservatoriums, und — es war des Staunens kein Ende. Man hatte eine Entdeckung gemacht und erkannte in Abaco einen Musiker von einem imponierenden Können und einen Meister in der überzeugenden Kraft der musikalischen Rede. Um breiteren musikalischen Kreisen annähernd einen Begriff von Abaco zu geben, veröffentlichte Riemann in dem Londoner Verlage von Augener die prächtige Triosonate in g-moll aus op. III, und auf seine Anregung unternahm Adolf Sandberger eine Nachforschung nach den übrigen Werken Abacos. Die Frucht dieser Studien liegt seit 1900 vor, in dem stattlichen ersten Bande der Denkmäler der Tonkunst in Bayern, welcher neben einer trefflich orientierenden Biographie und Würdigung Abacos aus der Feder Sandbergers eine Auswahl seiner Werke gibt. Gleichzeitig erschienen Stimmen für den praktischen Gebrauch. Und dann? Ja — seitdem sind fünf Jahre ins Land gegangen, aber abgesehen von einigen schüchternen Versuchen in Privatzirkeln mit historischen Tendenzen hat sich bisher niemand mit der Kunst Abacos intimer vertraut gemacht. Der großen musikalischen Welt ist dieser Meister auch heute noch ein völlig Unbekannter.



Digitized by Google

Und das ist ungemein beklagenswert. Denn Abaco ist keineswegs nur ein Spezialobjekt für das musikwissenschaftliche Kolleg, er begnügt sich auch auf die Dauer nicht so recht mit den bescheidenen Verhältnissen des häuslichen Musikkränzchens, er fordert vielmehr gebieterisch Gehör im Konzertsaal; vom Streichchor eines modernen Orchesters vorgetragen, würden Abacos Werke, namentlich die langsamen Sätze, einen Klangzauber ausstrahlen, von welchem eben nur derjenige sich eine Vorstellung machen kann, der diese Sachen, wenn auch von kleiner Besetzung gehört hat. Unsere Komponisten haben ja keine Ahnung davon, welch unerhörte Wirkungen diese alten Meister mit einem Ensemble von Streichinstrumenten zuwege brachten. Einige Seiten der Parsifal-Partitur ausgenommen, findet sich in der modernen Musikliteratur wohl kein Werk, das auch nur annähernd den appollinischen Hymnenton der Gravi Abacos träfe.

Abaco ist lediglich Instrumentalkomponist gewesen, er hat keine Note für Gesang geschrieben. Das Fernhalten von dem märchenhaften Glanz der Oper seiner Zeit hat seine Werke nicht unbeeinflußt gelassen. Wie bei Alessandro Scarlatti, dem Schöpfer von fast hundert Opern, der im hohen Alter sich der Komposition von Kammermusik mit Vorliebe zuwandte, mögen auch bei Abaco persönliche Stimmungen mitwirken; er lebte zurückgezogen, verkannt und teilweise in jener schmerzhaften Armseligkeit, welche soviele ältere Meister der Tonkunst in gleiche Reihe mit den fahrenden Komödianten stellt. Aber man darf den Grundzug seines Schaffens, das Ernste, beinahe Tragische und das Herbe, das an den Frühherbst erinnert, nicht allein auf seine eingeschränkten bürgerlichen Verhältnisse zurückführen; denn das Kraftvolle seiner musikalischen Redeweise finden wir bei allen Komponisten jener Zeit, wenn auch zumeist verblaßt und durch opernhafte Elemente verflacht. Abaco hat die Stimmungselemente der Kammermusik seiner Vorgänger zu etwas Neuem zusammengeschlossen und ihnen einen allgemeingültigen Ausdruck gegeben; insofern begründet er auch eine neue Stilreihe; aber er hat keine Nachfolger gefunden; schon zehn Jahre nach seinem Tode kommen die Modernen auf den Plan, die Mannheimer Symphoniekomponisten an der Spitze, und werfen das Stilprinzip ihrer Vorgänger über den Haufen. Wollen wir nun das, worin das Charakteristische des Abaco-Stils seinen Ausdruck findet, festlegen, so würden wir dem Leser einen schlimmen Dienst erweisen, wenn wir zu seinen poetischen Bildern und geistvollen Aperçus Zuflucht nehmen; wir sagen schlicht, um was es sich handelt, und müssen dem Leser überlassen, Abaco zu spielen und sich einzufühlen. Denn das Wort Goethes von denen, die es nie erjagen, wenn sie es nicht fühlen, trifft gerade hier so unmittelbar den Kern der Sache, daß man versucht ist, anzunehmen, es sei ganz besonders im Hinblick auf die Musik in Goethes Geiste entstanden. Abacos Instrumentalsätze wahren vom ersten bis zum letzten Takte dieselbe Stimmung des Empfindens; beginnt das Stück feierlich und pathetisch, so wird auch die weitere Ausgestaltung diese Stimmung wahren und das Ende wird gleicherweise im Gefühlston mit dem Anfang übereinkommen; ebenso wird ein festlich



Digitized by Google

glänzender oder fröhlicher Satz keine Ideen einschalten, die etwa durch gegensätzliche Stimmung abstechen. Es will fast scheinen, als ob Abaco und andere Meister seines Schlages bewußt vermieden hätten, der Ebbe und Flut ihres seelischen Lebens einen musikalisch entsprechenden Ausdruck zu verleihen, und wenn man weiß, daß die Kunstkritik jener Tage das Schwanken des seelischen Ausdrucks als einen groben Stilfehler rügte, so ist man geneigt, in diesem scheinbaren Unpersönlichen das Ideal dieser Meister zu sehen. Gelegentlich hat man diesen Eindruck: Der Komponist leitet seinen Satz mit einer fast unbedeutenden Idee ein und zwingt nun mit der klassischen Ruhe des ernsten, geläuterten Künstlers die weitere Entwicklung in den Rahmen des einleitenden Gedankens; er läßt auch eine Nebenidee mit einschlüpfen, aber nur eine solche, die in ihrer melodischen Linie, nicht im Kolorit abweicht; wenn nun das Blut des Schaffenden ins Wallen kommt und wenn die Freude am Bilden den Künstler stärker gefangen nimmt, dann ringt bei Abaco nicht die obenaufliegende Melodiestimme in leidenschaftlichen Gesten, sondern die innere Ausgestaltung des Satzes spiegelt die Seele des Künstlers wieder. Da begegnen wir jenen zwangvollen Sekundenschiebungen, bei denen z. B. ein auftretendes fis durch ein hart herantretendes g nach e hinabgedrängt wird. Aber dieses Kampfspiel setzt sich taktelang fort — Abaco treibt es mit Vorliebe nach der Höhe zu — und gewinnt mit seiner starren Hartnäckigkeit einen leidenschaftlichen Schwung von unleugbar dramatischem Feuer. Ist der Gipfel erreicht, dann steigen Mittelstimme und Baß breit und kraftvoll die Skala hinab, machen auf einem starren Dominantnonenakkord Halt, während die Oberstimme in einen Triller ausläuft; aber es ist nur ein scheinbar friedliches Bild gewesen, und die Jagd der Stimmen beginnt von neuem. Bei Abaco begegnen uns dann namentlich prächtige Ligaturenketten, steigende und fallende, welche durch die in ihnen zum Ausdruck kommende Gewalt der tonalen Logik von einer fortreißenden Wirkung sind; gerade hier, wo die Gefahr nahe lag, zu übertreiben und in Wiederholungen zu verfallen, hat Abaco neue Formen der Ligaturenketten von eigenartigem Reiz erfunden. Da zu ihrem Verständnis einige Vertrautheit mit dem Kontrapunkt erforderlich ist, verweisen wir den wißbegierigen Leser auf Riemanns „Große Kompositionslehre" (II, 43 ff.). In demselben Werke (I, 427) findet sich eine Analyse des ersten Satzes der E-mollTriosonate Abacos, die nachweist, daß dieser Satz in fast voll entwickelter Sonatenform steht; der Satz hat zwei prägnante Themen, ein Kernthema im Sinne einer Kapitalüberschrift, und ein zweites Thema, das zwar ohne jede mozartische Süße der Kantilene, aber durch Trillerchen doch deutlich charakterisiert, ferner eine echte Durchführung; an der vollen Sonatenform fehlt lediglich die markierte Wiederkehr des ersten Anfangs und zwar in der Haupttonart. Neben diesem, für Abacos Zeit höchst merkwürdigen Fortschritt der Formgebung, erfordert noch Abacos Baßführung eine besondere Würdigung. Sie hat zwar in den langsamen Sarabanden etwas sachlich Akademisches, indem sie den ganzen Satz hindurch in Achteln läuft, gibt sich aber in den raschen Sätzen umso energischer und konsequenter und hat



Digitized by Google

ihre kräftigsten Wirkungen in den Sequenzen, wo sie sich mit Vorliebe in Triolenketten oder in festen Quintenschritten bewegt.

Daß Abaco auf dem Friedhof der Geschichte nicht weiterschlummern, sondern zunächst in den Hausmusiken der Kunstwartfreunde zu neuem Leben erwachen möge, ist der Zweck dieser Zeilen. Deshalb weisen wir die bequem zugänglichen Quellen auf. Da sind zunächst hervorzuheben vier Triosonaten für zwei Violinen, Violoncello und begleitendes Klavier. Die Triosonate in g-moll, vielleicht die monumentalste, hat Riemann im Londoner Verlage von Augener & Co. (drei Streichstimmen, Klavierstimme [Partitur], auch im Arrangement für vierhändiges Klavier) herausgegeben; drei weitere Triosonaten in g-dur, d-dur und a-moll finden sich als Nummer 41, 42 und 43 in Riemanns Collegium musicum (Breitkopf & Härtel). Anmerkend muß hier hervorgehoben werden, daß für diese Triosonaten (wie für die gesamte vorhaydnische Literatur der Triosonaten und auch der Quartette mit Generalbaß) eine stärkere Besetzung das Normale ist. Die Besetzung dieser Werke richtete sich damals ganz nach den Umständen; je mehr Musikfreunde sich zusammenfanden, desto stärker war sie. Man vermehre also ohne jedes Bedenken die Streichstimmen, lasse die Bratsche den Baß in der oberen Oktave verstärken, und hat man in seinem Freundeskreise einen Kontrabassisten, so komme man dieser liebenswerten Rarität freundlich entgegen und lasse die Cellostimmen in der unteren Oktave verdoppeln. Der massiveren Ausarbeitung der Cembalostimme gegenüber ist eine solche Verstärkung des Streichkörpers (die historisch erwiesen ist) nicht nur statthaft, sondern erforderlich. Vier weitere Triosonaten Abacos (aus op. III) sind in Breitkopfs & Härtels Volksausgabe in Stimmen erschienen (Nr. 1861); die Klavierstimmen zu diesen Trios sind aber nicht abgesondert zu haben, sondern finden sich in dem oben erwähnten ersten Band der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern". Ebenso verhält es sich mit den vierstimmigen Concerti da chiesa für zwei Violinen, Viola und Violoncello (welche man aber erst in zweiter Linie vornehme); die Streichstimmen finden sich in Breitkopfs Volksausgabe (Nr. 1862), die Klavierstimmen dagegen auch in dem Denkmälerband. Den Geiger machen wir auf zwölf Solosonaten (mit Klavierbegleitung!) aufmerksam (Volksausgabe Nr. 1860).

Nun schreite der musikalische Leser zur Tat! Er erbaue sich an dem eigentümlichen Tiefsinn Abacos, an der harten und herben Art seiner Harmonien und genieße die köstliche Grazie und Anmut der fein stilisierten Gavotten. In den Tanzsätzen ist Abaco allen Zeitgenossen überlegen; selbst Bach hat sich nicht so manierlich und nicht freier von falscher Eleganz gegeben. Das Tempo bestimme derjenige, der das geschulteste Feingefühl besitzt; damals wie heute legt das innere Leben des Kunstwerkes das Tempo unverrückbar fest. Die raschen Sätze spiele man gewissermaßen stramm und ohne merkliche Nuancierungen des Tempos, vermeide aber jede militärische Härte und Starrheit.

**Carl Mennicke**



Digitized by Google

## Maler-Erziehung

Seit geraumer Zeit suche ich für die Saalecker Werkstätten einen Zeichner, der imstande sein muß, ein Gebäude, ein Möbel, eine Gartenanlage, einen entworfenen Gebrauchsgegenstand ein- oder mehrfarbig so darzustellen, daß man darnach die Wirkung des ausgeführten Gegenstandes in Formengebung und Materialbehandlung, kurz seine volle reale Erscheinung klar und zuverlässig beurteilen kann. Derartige Aufgaben gibt es auf dem Gebiet der Technik, der Industrie, des Handwerks, der Wissenschaft und der Illustration sehr viele und wird es immer geben trotz des Vordringens der Photographie; denn was noch nicht als Körper vorhanden ist, kann man nicht photographieren, und auch gegenüber der Wirklichkeit versagt die Photographie oft, teils aus photographisch-technischen Gründen, hauptsächlich aber, weil sie die Erscheinung ohne jede begriffliche Erklärung wiedergibt. Es ist nun allgemein bekannt, daß es in Deutschland eine Unzahl Maler gibt, die nicht oder doch nur kümmerlich in der Lage sind, ihr Brot zu verdienen, und die auch nicht genügend begabt sind, um ein Anrecht an die Allgemeinheit auf Unterhalt und Beschäftigung zu haben. Man sollte daher meinen, es müßte leicht sein, Jemand für einen Posten zu finden, wo auch der auf künstlerischem Gebiet etwas Achtbares und Nützliches leisten kann, dem ein Talent für freie und selbständige Kunstschöpfung versagt geblieben ist. Das bestätigt sich nicht. Ich habe bei dem Suchen nach solchen Kräften allmählich die Ueberzeugung gewonnen, daß sie in Deutschland rapid im Schwinden begriffen sind. Der Grund aber, weshalb ich diese Tatsache im Kunstwart anführe, ist der, daß sie mir ein gewichtiges und schlimmes Symptom für die Erziehung unserer künstlerischen Talente überhaupt zu sein scheint.

Ich habe gefunden, daß der auf der Kunstgewerbeschule Ausgebildete wenigstens positive Kenntnisse mitbringt, die für die Erfüllung der bezeichneten Aufgaben notwendig sind. Nur fehlt bei den meisten die Schulung einer feineren malerischen Darstellung, sodaß für dort Ausgebildete meist ein jahrelanges Studium notwendig wird, wenn nicht eine angeborene starke Begabung sie rasch über die Hindernisse hinwegführt. Wer den Lehrgang der alten Akademien gründlich und mit Fleiß durchgemacht hat, kann sich, wie mir scheint, wenigstens bald in das Wesen der Aufgabe hineinfinden, wenn er auch noch beinahe alles dafür zu lernen hat. Wer aber eine nach durchaus modernen Prinzipien geleitete Malerschule hinter sich hat, der ist endgültig dafür verdorben und ist gegenüber allen Erfordernissen dieser Aufgabe hilfloser und ungeschickter als der völlige Anfänger. Das ist kein schlechter Scherz, um das herabzusetzen, was vortreffliche und ernsthafte Künstler auf Grund der von ihnen für richtig gehaltenen Prinzipien gewissenhaft und konsequent gelehrt haben und lernen, sondern eine ernsthafte und zu erklärende Tatsache.

Weder die impressionistische Kunst noch die Schule, die sie im Gefolge gehabt hat, nimmt sich als Ziel vor, die Dinge der Welt greifbar plastisch und klar so darzustellen, wie unser Auge sie bei klarer Be-



Digitized by Google

leuchtung sieht und wie unser Verstand sie begreift. Sie übersetzt sie in malerische Auffassung und stimmungsmäßige Andeutung des Flüchtigen und Momentanen der Erscheinung. Niemand, der zur Kunst eine engere Fühlung hat, wird der Malerei das Recht dazu bestreiten wollen. Eine ganz andere Frage ist es aber, ob man das Recht dazu hat, einen jungen Menschen, dessen Zukunft doch kein Sterndeuter ganz genau voraussehen kann, von vornherein in ein verhältnismäßig enges und begrenztes Gebiet der Malerei hineinzudrängen, und ihm nicht den Schulranzen mitzugeben, der ihn befähigen würde, sich auf dem ganzen weiten Gebiet darstellender Kunst mit Sicherheit und Erfolg zu betätigen. Viele werden hier wohl fragen: „Ja, wo geschieht denn das? Gerade die staatlichen Schulen haben sich doch bisher der impressionistischen Kunstauffassung gegenüber abweisend verhalten, was man ihnen oft genug geradezu zum Vorwurf macht.“ Ich glaube, man irrt sich darin. Die Furcht, von dieser mächtigen Modeströmung überholt zu werden, ist so groß, daß man in ihrem Programm zwar nicht vollständig aufgeht, daß aber Anpassungsversuche überall auftreten. Allerdings haben die Akademien meist nicht so sehr die moderne Methode angenommen, als vielmehr die alten Methoden verfallen lassen.

Die wirtschaftliche Wirkung dieses Sachverhalts habe ich schon genannt. Es gibt Arbeiten auf dem Berufsfelde des Malers, die ganz angemessen bezahlt werden können, und es gibt Maler wie Sand am Meer, die nichts zu leben haben. Aber die Leute sind für die Arbeit nicht tauglich. Die Arbeit wird infolgedessen von rein handwerklichen Kräften getan, und die künstlerisch Ausgebildeten hungern. Die Wirkung für den Stand der Künstler ist die, daß neben verhältnismäßig ganz wenigen, die Anerkennung und Verdienst erringen, ein großes Proletariat heranwächst, das entsprechend seiner geringen Leistungen gering geschätzt wird.

Es ist immer eine von Künstlern und Publikum stillschweigend angenommene Voraussetzung, daß die moderne Kunst, wenn sie um andrer Ziele willen auf objektiv genaue Schilderung der Dinge nach Form und Qualität verzichtet, diese doch gleichwohl zu geben vermöchte, wenn sie nur wollte. Diese Voraussetzung traf auch zu bei den Meistern, die, mit den Wurzeln ihrer Ausbildung in eine vergangene Periode zurückgreifend, sich erst von dieser aus den modernen Kunstprinzipien zugewendet haben, und sie trifft heute noch zu für einige, die von einer handwerklichen Ausbildung ausgehend sich persönlich zu freier künstlerischer Arbeit emporgehoben haben. Sie trifft aber nicht mehr zu bei dem Geschlecht, das von Anfang an in impressionistischer Schulung aufgewachsen ist. Dem fehlt die Fähigkeit zu den Aufgaben, die zwar der künstlerischen Prätension bar sind, aber doch die Beherrschung der einfachsten künstlerischen Darstellungsmittel erfordern. Das wird sich neben den wirtschaftlichen und praktischen Nachteilen auch künstlerisch an der Gestaltungskraft und -feinheit rächen. Und es wird darin die Nötigung liegen, früher oder später zu Erziehungsmethoden zurückzukehren, die den Künstler gegenüber schlichten aber notwendigen Aufgaben seines Berufsfeldes nicht hilflos lassen. Paul Schultze-Naumburg



Digitized by Google

## Neue Gedichte von Hans Böhm

Vorbemerkung. Als wir zum ersten Mal (vergl. Kw. XVIII, 12) der außerordentlichen Freude genossen, mit Hans Böhm unsern Lesern einen noch ganz unbekannten Poeten aus reinem Lyrikergeblüt vorzustellen, war noch kein Gedichtbuch von ihm erschienen. Es liegt auch heute noch keines vor, es kommt aber bald eins, denn Böhms „Gedichte" werden auf unsre Veranlassung demnächst bei Callwey in München erscheinen. Was wir heute noch nach dem Manuskript abdrucken, soll sie den Lesern empfehlen. „Den" Lesern? Ich wage kaum zu hoffen, daß ihrer gar zu viele meinem Hinweis entsprechen werden, denn so gewiß alle Welt in lyrischen Formen skandiert und reimt, so gewiß gehören nicht nur die eigentlich lyrischen Talente zu den allerseltensten, nein, so gewiß ist auch die Empfänglichkeit für diese feinsten und tiefsten dichterischen Genüsse eine der seltenen Gottesgaben. Wer nur lesen kann, was die Worte bedeuten, dem ist sie versagt. Wer nicht belauschen kann, was die eine Zeile zur andern flüstert, ohne daß es laut wird, dem ist sie versagt. Wer den Rhythmus nicht in sich lebendig machen kann, wie er den Wipfelwald zu großen Wogen und wie er zugleich ein jedes Blatt so oder so im Besondern bewegt, der hört die Welt des Lyrikers nicht. Und wen nicht ein Traumsehen überkommen kann, das alles um ihn wie Schleier wegzieht vor einem heimlichen und für ihn doch eindringlichen Sein von Gesichten, der schaut sie nicht. Wie aber sollte er sie dann fühlen? Böhm ist ein Echter, aber kein Großer. Die Großen unter den Lyrikern haben im letzten Jahrhundert Jahrzehnte über Jahrzehnte gebraucht, bis die Begeisterung für sie als Flamme zur Flamme über Land ging — wie sollt' es einem Böhm besser werden! Nach Ausweis unsrer Kritiker und unsrer Anthologien haben wir ja die Lyriker zu hunderten unter uns leben. Böhm ist nur für diejenigen da, die unter den deutschen Zeitgenossen kaum ein Dutzend ihm Verwandter finden können. Sie freilich werden den Neuen mit herzlichem Handschlag grüßen. Haben sie das doch schon beim Erscheinen der ersten Verse Böhms auf das freudigste getan.

Die folgenden Gedichte sind auch im Kunstwart noch nicht gedruckt worden bis auf zwei. Daß ich diese nochmals aufnehme, wolle man mit ihrer veränderten Gestalt entschuldigen. Mir war es höchst reizvoll, die Arbeit dieses Dichters an sich und seinem Werk zu beobachten, und so dacht' ich, es würde diesem oder jenem andern auch so gehn. A

### Einer Toten

So schläfst du nun die erste Nacht,
von schwerer Erde überdacht.
Und nur des Wintersturms Gebraus
ist über deinem letzten Haus.



Digitized by Google

Mit fremden Toten Wand an Wand —
raſch ließeſt du, die dich gekannt!
Du Kalte! — nun verſteh' ich's erſt,
daß du mir nie mehr wiederkehrſt.

## Der Schweſter

### 1

Liebe längſt geſtorbne Lippen
hört' ich meinen Namen rufen,
leiſe riefen ſie, doch dringend.
Und ich ließ die traute Helle,
Ging hinaus zum fernſten Dunkel.

Nieder ſaß ich, ſchloß die Hände
um die Knie,
und ich war ein armer, bloßer,
nackter Menſch.

Rückwärts und zu beiden Seiten
wuchſen grüne Felſen auf,
ſchön und heimlich ward der Platz.
Nieder ſanken ſanft
tauſend Waſſer der Einſamkeit,
rannen über meinen Leib,
ſchauernd ſüß.

Und da kamſt du ſtill gegangen,
du mein Liebling.

### 2

Seele, die im Paradies
einſt ein Gotteshauch mit mir erblies —
gleichen Flügelſchlages, glückgeſtillt,
ſchweiften wir durch ſeliges Gefild.
Kaum
weiß ich's noch im tiefſten Traum.

Ach, verflogen hab' ich mich!
Wo find' ich dich,
Seele?

### 3

„Entſchwunden bin ich, nicht vergangen,
Laß dein Bangen!

Ein andrer Leib iſt ſchon bereitet,
dahin die Seele wehend gleitet,



Digitized by Google

Ein fremd Geſicht im frommen Mühen
mit Licht und Liebe zu durchglühen.

So heb' die gramgeſenkten Lider;
ſuch' mich wieder!"

## Das Tal des Todes

Nach langer Wandrung, Hügel auf und nieder,
geriet ich eines Mittags in ein Tal,
einſames Wieſenland und Ackerſtücke.
Noch ein paar Schritte, und zur Linken ſtand
ein Mauerviereck, drinnen Kreuze, Hügel.
Mich zog's hinein.

Urtiefe Stille, grüne Wucherwildnis.
Durch Gras ſtieg tappend ich und Sträucherwerk.
Da lag ein altes Grab, dem Boden gleich;
nur noch von grauer Hauswurz rings ein Rahmen.
Verroſtet an ein Roſenbäumchen lehnte
das Kreuz, und drauf in eckig alten Lettern
ein ungebrochen harter Bauernname.
Ein andres Kreuz — denſelben Sippennamen
trug es, und ſo das dritte, vierte Schild.

Nun Steine nur noch, ſchon jahrhundertalte;
in Pilz und Mooſe lag dasſelbe Wort.
Geſchlechter um Geſchlechter ſtieg ich aufwärts.
Und endlich an der Mauer, dicht umwoben
vom Netzwerk ungeheurer Spinnen, ein
Rotſteingetäfel aus der fernſten Zeit.
Ein Todgerippe ſah darin mit wildem
Gebleck auf jenen Namen.

Kein Laut weitum, kein Leben. Und wie jetzt
ich aufwärts blickte, war ein Kieferndickicht
mit düſterblauem Rauch ringsher gelagert.
So preſſend droht ein ſchwarzer harter Traum! —
Zum Tore drängt' ich mich zurück.

Da ſieh, ein Grab vor mir, von zwei Kaſtanien
gehütet, aber zwiſchen dieſen ſaß
auf ausgeſpanntem Seil ein kleines Mädchen.
Sacht trat ich näher, ſacht — als wär's ein Geiſtlein,
ein ſcheues: „Ei, wer biſt denn du? wie heißt du?" —



Digitized by Google

Aus jungem Antlitz glänzten frische Augen.
Mit leisem Summen wiegte sie sich über
dem Hügel, anmutvoll ins Spiel verträumt.
Und nun errötend lächelt sie und nennt
hellstimmig jenen Namen —
und schaukelte, gaukelte wieder über den Hügel.

Wie Sonnenaufgang braust' es in mir empor.
In singendem Jubel durch Berg und Gehölz auf die Höhe!
Sieh, Hügel auf und Hügel nieder grüßten
rotweiße Höfe, Dörfer, grüne Kämpe.
Dazwischen floß in ruhig wellendem Glanz
der seidengraue Sommersaatenmantel.
Und über allem weit die Himmelsglocke,
tönend von Lerchensang und Windessausen.
Hoch oben, glutenstark, die Sonnenflamme.

## Liebe

### 1

Nun bist du zu Hause,
drei Straßen von mir,
und ich kann dich nicht sehen,
nicht sprechen mit dir.

O wärst in der Fremde
du weit und tief,
daß meine Sehnsucht
zu Tode sich lief!

### 2

Wie der Südwind
haucht meine Seele.
Wie der Mond,
großäugig,
blickt sie über das Nachtland.

Droben ihr blühenden Wolken!
In silbernem Gedränge
flutet ihr fern zum Rande der Welt.
Nehmt, o nehmet sie mit,
all meine Wunschgedanken,
all meine jungen Träume.
Ach, irre vor Sehnsucht,
flattern sie taumelig
gleich unflüggen Vögelchen,
lauschen, ob nicht ein Liebeslaut
herüber rufe . . .



Digitized by Google

3

Wie die Traube von dunkeln Beeren
bin ich aus Sehnsuchtsträumen gedrängt,
denk' an dich und wache noch —
und schon sprech' ich mit dir,
und du sagst tiefsüße Worte;
auf fahr' ich vor Glück —
weiß sie doch nicht mehr nachzusagen.

Zum Fenster tret' ich. Kühles Dunkel
spült mir über das heiße Gesicht,
über die fallenden Lider.

Weit im Land ist alles stille.
Nur manchmal seufzt die Nacht hochauf,
als suchte sie wen, als wollt' sie nicht länger
alleine wandern in Dämmer und Duft.

Und wieder sink' ich zum Schlummer hin.
O komm in meine Träume, du,
o komm!

4

Um die Stirne wirft immer wieder
mir der Schlaf das buntgewirkte Tuch
und seltsamer Bilder Taumelzug,
Traum und Trug,
schiebt er vor die schweren Lider.

Kampf und Qual, bis ich mich raffe, —
und ein kaltes Morgendämmerlicht
ödet mir ins traumvolle Gesicht.
Nein, nun nicht
dieses Hell, das fahle, laffe!

Wieder sank das Tuch vors Auge.
Doch nun zeigt's in quälender Wiederkehr
graue huschende Fratzen, Sinnes leer,
gleich als wär'
es zerfressen von des Lichtes Lauge,

wo es nachts doch in der Wonne
blutvoll rätseltiefer Bilder geglüht. —
Quäl' mich, Schlaf, nicht länger! Du bist müd'.
Augen, blüht
auf zur jungen Sonne.



Digitized by Google

5

Hei, da unten
grün und leuchtend,
das Tal des Glücks.
Nur noch den steilen
tannendüstern
Hohlweg hinunter —
Und mit fester Faust
pack' ich kurz am Zaum
den Uebermut,
den ungeduldig
tänzelnden Hengst:
„Bäum' dich nicht!
schnaub' nicht so!
daß wir vorm Ziele
nicht stürzen!"

Breiter quillt die sonnenvolle Au.
Hundert Farben wiegen
glühende blühende Häupter.
Nur ein paar Schritt' noch —
Vögel singen
schon selig herüber.

6

Lächelndes Mädchen.
Unberührt
schimmert der weiche
Flaum deiner Wange.
Ruhig
atmet deine blühende Fülle.
Wunschlos
leuchtet all deine Schönheit.
So sag' mir doch:
bist du nicht selig?
Warum denn blickst du herüber zu mir,
lächelndes Rätsel?

„Du bist klug.
Du bist gut.
Gleich ruhmvollen Narben
stehn dir die Falten
fest im Gesicht.
Deine Augen, die vielerfahrnen,
leuchten noch.
O, sie taugen in böseste Nacht
hineinzublitzen,
wenn schon längst meine arme Schönheit
machtlos, grau sich bergen mußte."



Digitized by Google

## Das Musikbübchen

In den Ballsaal kommt mit zögerndem Tritt
ein junges Mädchen gegangen.
Eine üble Laune, die flog ihr mit,
die wuchtet nun schwerer bei jeglichem Schritt;
fast möcht' vor Verdrusse sie weinen.

Nicht sieht sie die Menschen, den Festsaal, das Licht,
sie drückt sich zum fernesten Winkel.
Doch sie auch gewahrt kein einziger nicht;
das ärgergraue Trotzgesicht,
es sitzt wie in garstigem Nebel.

Nun stimmt das Orchester, und nun im Takt
ein freuderotes Getöne.
Und sieh, ein Bübchen himmlisch nackt,
die Flügelchen silbern ausgezackt,
kommt listig herzugeflattert.

Ein Eimerchen trägt's in der linken Hand,
einen Goldlöffel hält die rechte.
So fliegt's in das Tonmeer unverwandt
und schöpft vom Basse und schöpft vom Diskant
ins ziervolle Himmelsgefäßchen.

Nun flugs vor die Kleine und flugs übern Schopf
den ganzen Kübel gegossen.
Hei, rosige Anmut in hellem Getropf!
Sie glüht, sie lächelt, stolz hebt sie den Kopf, —
schon nahn sich begeistert die Tänzer.

## Kriegsidyll

Das Tor, das bestürmte, der feindlichen Stadt,
nun endlich klafft es zerhauen.
Einspringt als erster der Königssohn,
mit blitzenden Augen und Schlachtjubelton,
Gleich einem der Götter zu schauen.

Im Jugendfeuer, eh einer ihm folgt,
stürmt er zur Burg, zum Palaste.
Doch ach, da wimmert nur Weib und Greis,
doch ach, da hangt ihm kein Siegespreis,
so viel er auch spähe und haste.

Voll Unmuts springt er die Treppen empor,
da plötzlich ein Mädchen in Waffen!
Den Blitz schlägt die Kühne ihm aus dem Helm,
zu Boden stürzt er, doch glückt es dem Schelm,
sie mit sich niederzuraffen.



Digitized by Google

Da liegen sie nun. Und wie noch im Aug'
rotgrüne Flammen ihm wogen,
erblickt er vor sich, wie im Traume so dicht,
ein bräunliches edelschmales Gesicht,
von Zorn und Schrecken verzogen.

Er schaut und schaut wie ins Götterland,
in hohes Staunen verloren.
Sein wildschönes Antlitz errötet vor Lust:
Das blaugoldne Stirnband! Die silberne Brust! —
Sie däucht ihm königgeboren!

Das Mädchen auch läßt so Schrecken wie Zorn,
nicht mag ihr Entzücken sie hehlen.
Nun tobt da draußen wohl Wut und Gier,
doch schmeichelnd sucht Hand und Mund sich hier,
erglühend sich Leib und Seele.

## Unter der Kirschblüte

Sanken große weiße Sterne
schimmervoll auf alle Zweige,
und dazwischen blaut die Ferne,
wie wenn drängend sie sich neige.

Haucht herab aus jungen Räumen
Urweltfrische, Würzeschwere,
und in allen Weiten schäumen
dämmerhell die Sternenheere.

## Abendgefühl

Langsam treib' ich den Fluß hinunter zur sinkenden Sonne,
über Glieder und Leib hüpft mir das rote Getropf.
Und nun hör' ich alleine der Wellen silbernes Lallen
und aus dem Ufergebüsch süßesten Amselton.
O du Himmel, du tief tiefblauer perlender Flutraum,
sinkst du hernieder auf mich? hebt es zu dir mich empor?
Immer ferner fallen die Blicke in rollende Bläue;
unermessener Quell, laß mich vergehen in dir!
Aber siehe, nun schwebt es von rosig blühenden Leibern
seliger Kinder heran, und in froh-heil'gem Gedräng
leuchtet das weite Gefilde; sie wehen mit winkenden Schleiern.
„Strahlende, grüßet ihr mich? ja, ich komme, ich komm'!"
Doch von dem Rufe geschreckt, erbleichen und fliehen die Holden;
grämlichem grauem Gezwerg gleichend schrumpfen sie weg.
Ach, und mit lautlosem Flug, eines Riesenvogels Gefieder
schattet ein glanzloses Schwarz über die Erde dahin.
Strom, so nimm mich denn du, und lull' mit dem ewigen Liede
all dieses Drängen in Schlaf, lulle das Leben mir ein.



Digitized by Google

## Fahrt

Weite, blinde Strudelflut.
Bunte Boote, zahllos viele,
schön bewimpelt und geziert,
fahren drauf mit Lustgetön.

Und ich treibe zwischen ihnen.
Von den Nachbarschiffen winkt es,
und ich grüße lachend wieder.
Rot- und grünpapierne Schlangen
fliegen lustig mir herüber,
und im buntesten Netz verfitzt,
singend, jauchzend treiben wir
durch die blinde Flut.

Plötzlich blitzt und stürzt heran
eine Rinne, eine Furche.
Ist's ein Strom? ein Wassertier?
Jetzt erschäumt's am nächsten Schiff —
Krachen, Schrein —
und versunken ist's.

Tiefe Stille eine Weile.
Schmerzhaft stockt das Herz.
Doch schon wieder lockt ein Lachen,
lockt und läutet Widerhall,
und sie fahren, jauchzen, singen,
weiter durch die blinde Flut.

Ich nur — auf die bunten Bänder,
die zu jenem Boot sich zogen,
starr' ich immer noch: wie sie
jetzt zerrissen und durchnäßt
seitwärts mir am Nachen schleifen.
Leise kreiselnd schielt die Flut.

## Der Jüngste

Augenlose Nacht um mich
hielt die Laken stumm gebreitet,
in geheimer wilder Pein
wand ich mich auf glühendem Rost.
Selbsthaß, wie viel läßt du mir?
Töt' mich doch, wenn bis zum Innersten
immer neu erwuchernd wildes Fleisch
du betrifft und quälend brennst! —



Digitized by Google

Auf schrak ich. Ein Fremder? Ein Greis?
„Wie kamst du zu mir herein?
Nichts mehr kann ich dir verhehlen.
Blickst seltsam vertraut mich an.
Kenn' ich dich? Weißt du von mir? —
Wie ein wilder schöner Traum
zückt's durch mich, als ob aus Schleiern
du mir oft schon zugewinkt,
mir in allerschwersten Stunden
heimlich hütend nahe warst.
Wieder strahlt dein tiefgefurchtes
Antlitz Siegermut und Güte,
und das Leben dünkt mir leicht.
Sieh, der Brand hier innen ist
jäh verloschen, und ein neues
Herz erwächst mir treu und still.
Doch verlaß mich nicht! — So sag' nur,
wer du bist? daß mich dein Name
stärke, wenn du gehen mußt."

Auf sprang ich und stand vor ihm.
Aug' in Auge, Seel' in Seele.

Wie brechende Balken
stürzt' es in mir.
Durch junge Schächte
schäumt es herauf,
ein Urgewässer.

Die große wogende
Güte und Kraft!
„Nicht fassen noch halten,
nur weiterströmen,
ein freudiger Brunn!"

Hallen hört' ich eine Stimme,
und sein Blick war strahlender Blitz:
„Einst aus dem Spiegel
grüß ich dich wieder!"

## Das letzte Quartett

Sintflut. Die letzte Zeit brach an.
Aus fernster Weltentiefe blitzte auf
ein riesenhaft Gestirn, des Funkelblick
die Erde ein Mal schon gesehn, zur Zeit
der ersten Flut, dann aber sank es heim



Digitized by Google

in unermeßnes Himmelsdunkel, und
die neuen Menschen wußten nur von ihm
aus Sagen, die von bösen Himmelszeichen
und aller Menschheit Sterben träumend lallten.
Nun wuchs der Stern gemach herauf und füllte
mit weißem Feuerschein den Himmel; und
die Bronnen sog er aus der tiefsten Erde.
Und blinkend schossen sie empor,
gleich wilden Hunden übereinander springend.
Wüsten ergrünten hastig und ertranken.
Und Ströme, Seen, ein Meer schwoll ihm entgegen.

Nacht ist's, die letzte Nacht der letzten Menschen.
Vier Männer stehen auf dem Gletscherhorn
des letzten Bergs und schaun zur Flut, die rings
gelassen ihre schweren Wogen wälzt.
Im Osten glimmt ein matter gelber Schein,
der Mond, des Silberglanz fast Schatten ward
im Siedeloderlicht des neuen Sterns.

Und über alles einen langen Blick
wirft nun der Greis, läßt dann die Lider sinken,
ans Kinn hebt eine Geige er, und wie
sein Seelenauge durch die Flut des Todes
hinabdringt in die Sonnenflur des Einst,
spielt seine Hand, und ewiger Anmut froh
in Tanz und Polterlust hüpft hell herauf
die Jugend.
Und voller schwillt's heran: das Cello läßt
der Mann die dunkelschönen Töne singen.
Genossener Seligkeiten tiefer Jubel
schluchzt auf, der Gnadenwonne denkend, da
die junge Seele in des Reifens Kraft
und Heiterkeit erblühte; als das Kind
zum Helden ward und mit der Ueberfülle
der Liebe und des Muts die Welt durchdrang.
Nun rauscht herauf des reifen Lebens Reichtum —
Auf schrecken da die Spieler: hämisch näselnd
drängt die Viola sich des Jünglings drein,
und so verzerrt sie und verhöhnt
die stolzen Themen, daß sie jach verstummen.
Und nun zur weichen Klage schmilzt der Ton.
Mit kleinen Schritten schleppt er sich und stöhnt
alles Lebendigen tausendfache Qual.
Und eine todesharte Melodie
erwacht und lallt den letzten wüsten Traum,
das taumelnde Entsetzen der Vernichtung.
Und wächst empor, titanengroß und wild,
und gellt dem Himmel Fluch und Spott hinauf.



Digitized by Google

Und eine lange bange Stille ward.
Und nur die Wogen plätscherten und hoben
die Leiber halb herauf und standen schimmernd
und taumelten und sanken.

Da: feierfroh ein Geigenton! Der Vierte,
ein Jünglingsknabe, hebt zu spielen an.
Und wie er mit den Augen strahlend winkt,
beginnt der Ahn die Jugendmelodie,
und wieder schwillt das Lebenslied herauf.
Und nun, beruhigt, die Viola stimmt
die dunkle Klage an. Doch über allem
singt jene Geige hell des Ahnens und
der Hoffnung Stimme. Also, Aug' in Auge,
doch seiner tiefsten Seele jedes lauschend,
verströmen die vier Letzten alles Erbe
von Menschenlust und Qual zu e i n e m Lied,
zu e i n e m Hochgesang . . .

Der Erde letzte Töne sind verhallt.
Umschlungen stehn die Todgenossen, stehn
die Jubelnden, und jauchzend singt der Knabe:
„Schaut auf: das schöne böse Gestirn hat hoch
zu Häupten uns ein Lailach ausgespannt,
aus weißem Licht und Meeresdunst gewoben
und mit der Sterne mattem Gold bestickt.
Und nun wird gleich, von der sehnsüchtig hoch-
aufschwellenden Flut emporgerissen, unser
Eiszacken seine Last abgleiten lassen.
Da kreischt noch ein Mal kurze Todesnot,
und dann schweigt wieder, wie in Urzeittagen,
Natur, in ihrer überhohen Schönheit
sich selbst genug, auf ewig unbelauscht."

## Ruf der Meister

Hohe helle Himmelsbogen
haben wir mit eiferfroher Hand
uns zu Häupten hingezogen,
und nun schaut, wie alles Land
unter den kristallnen Aetherwogen
klar und gottesschön erstand.

Ihr in Dunst und Dämmerungen —
warum wagt ihr nur auf Augenblicke
her zu uns die zagen Lungen?
Auf die Welt und jegliches Geschicke
schauen unsre Königsblicke,
segnend, ruhevoll und unbezwungen.



Digitized by Google

## Umschau

Beginnen wir diesmal mit einer rechten Eingangsfrage, derjenigen nach dem Ursprunge der Poesie. Genauer: ist sie Produkt des Einzelnen oder der Gesamtheit? Max Burckhard meint in seinem Beitrage „Zur Biologie der Dichtungen" (Neue Rundschau, Dezemberheft): was wir Schöpfung eines einzelnen nennten, sei immer Werk einer Vielheit. Das einzelne Kunstwerk stelle nur eine momentane Phase in einem Entwicklungsgange dar. Es fehle uns noch eine Betrachtung der Kunst unter dem Gesichtspunkte der Entwicklung der einzelnen Ideen, die in den Kunstwerken zum Ausdrucke gelangen. Am Nibelungenliede und am Homer sucht Burckhard sich die Beispiele. Er zeigt, auf welchem langen Wege Troilus und Cressida bis zu Shakespere kommen, und wie der poetische Keim in der Ilias sich zur Tragikomödie auswächst. Jede Zeit legt ihre Ideen in den Stoff, d. h. die Menschen jeder Zeit modellieren die Gestalten nach den Ideen, die ihnen vorschweben, nach ihren sittlichen Forderungen und Idealen. Wir verpönten das Interesse am Stoff, aber nur, weil wir aus der Not eine Tugend machen müßten, denn was heute stofflich neu geschaffen wird, vertrage keinen Vergleich mit den Schöpfungen jener Volkskunst, bei der die stoffliche Erfindung so sehr viel reichere Form wäre. Das Stoffliche sei eben auch nur eine Form, die Form für die Ideen, die eine Zeit und ihr Leben bewegen, und denen das Kunstwerk als Mittel des Kampfes ein Mittel zum Siege sei. Ein Gedanke, der in unsern Tagen der regsamen Artistik guten Nachdenkens wert scheint. Wird aber die geforderte Entwicklungsgeschichte der Ideen auch in unsrer Zeit noch so selten bearbeitet? Und täte die Literaturgeschichte wirklich gut, ihr besonderes Arbeitsgebiet, das doch stets in der Betrachtung der schöpferischen Persönlichkeiten am reichsten fruchten wird, dorthin zu verlegen, wo die Kultur- und allgemeine Geistesgeschichte ihren Stammsitz hat?

Die Bedeutung der poetischen Idee legt Herbert von Berger dar in einem Aufsatze „Dichtung und Wahrheit" (Gegenwart 8. 10. 5). Das Leben sei Traum vor unsern Augen, eine Täuschung wie ein Gedicht, und die tiefste und einzige Bedeutung der Poesie sei, immer an diese Einsicht zu erinnern. Annehmbarer klingt es, wenn Berger den Zweck einer Dichtung dahin bestimmt: das Wirken der Idee im menschlichen Empfinden und in dessen Aeußerungen zu zeigen. „Jede Erscheinung, jede Gestalt Symbol zur Durchleuchtung der einen Idee." Aus der Anschauung sei die Idee gesogen; sie könne sich nur wahrhaftig zeigen, wenn sie in der Anschauung lebendig gemacht werde. Mit der Schwere und Tiefe der Idee müssen die Symbole wachsen. Die Weltanschauung begrenze das Erfassen der Idee, aber vom Dachfirst sei das Panorama so gerundet wie vom Bergesgipfel.

Heimatsdichtung, meint Timm Kröger (Dtsch. Tagesztg. 19. 11. 5), stammt meist von solchen Poeten, die selbst nicht mehr im Jugendlande, meistens auch nicht mehr in der engsten Heimat leben. Es werde sich hier schon deshalb nicht so sehr um Gegenwartsbilder als um Bilder einer mehr oder weniger weit zurückliegenden Vergangenheit handeln. Kröger nimmt sich selber als



Digitized by Google

Beispiel. Wird aber am Ende nicht jede Dichtung Vergangenes, Selbsterlebtes zu gestalten, zu beschreiben oder doch in übernommene äußere Geschehnisse hinein zu objektivieren suchen? Auch der psychologische Entwicklungsroman, das analysierende Milieudrama leben von der Vergangenheit, von Jugendeindrücken, von Jugendsehnsucht des Dichters. Kröger meint weiter, nur mit gemischten Gefühlen nehme er es auf, wenn man die Pflege der Heimatsdichtung empfehle, um irgendwelcher guten, etwa der vaterländischen Pflichten wegen. „Wen die dichterische Sehnsucht nicht zur Heimatspoesie führt, der mache keine Heimatsdichtung, es kann — und wäre er auch noch so flammender Patriot — doch nichts andres draus werden als Gemachtes."

„Vom Roman" verlangt an derselben Stelle Julius Havemann (24. 9. 5), daß Flachköpfe, kleinliche Alltagsphilister, Schwächlinge, ja auch nur Menschen eines niederen Bildungsgrades nicht im Vordergrunde des Interesses stehen sollten. An derartigen Einzelwesen könne kein Gedanke durchgeführt werden, der den Aufwand eines ganzen Romanapparates rechtfertigen würde. Ausgenommen seien freilich humoristisch erfaßte Gestalten, auf deren Schwächen dann der Abglanz einer bedeutenden, außerhalb des Werkes stehenden Persönlichkeit falle: der des Dichters selbst. Wer nun einen Roman schreiben wolle, müsse zuerst einmal fähig sein, bedeutende Menschen zu erfassen. Wer ist bedeutend? Der Proletarier könne viel bedeutender sein als der auf die Höhe des Lebens Gestellte; aber ihn nur deswegen, weil er Proletarier ist, für beachtenswert zu halten, das sei vom Uebel. „Zuletzt ist jede Persönlichkeit bedeutend. Wer im kleinen sich zur Geltung bringt, dem Ideal in sich folgend, alle Schwierigkeiten ... überwindet oder doch zu überwinden strebt", habe so gut ein Anrecht drauf, durch die Kunst aus der Masse über die Zeit herausgehoben zu werden, wie etwa ein Napoleon. Uns scheint, die Mahnung kommt etwas nachträglich, denn die Zeit, da nichtssagende Menschen durch dicke Romanbände beschrieben wurden und als künstlerischer Ersatz für die alten schöngeistigen und im Kerne unbedeutenden „Helden", eben für die „Romanhelden" herhielten, diese Zeit ist eigentlich überwunden.

„Schlüsselromane", so meint Wolfgang Kirchbach (Literar. Echo, VIII, 4), gebe es eigentlich gar nicht. Man nennt bekanntlich die Romane so, in deren Personen und Begebenheiten man Personen und Erlebnisse des realen Daseins erkennen kann. Früher sei man belletristischen Erzeugnissen, „also Dichtungen" gegenüber weniger nervös gewesen als jetzt. Eine Rechtspraxis sei entstanden, die das Unterste des ethischen und ästhetischen Bewußtseins zu oberst kehre und die Autoren verurteile, statt diejenigen zu verklagen, die in Romanfiguren wirklich lebende Mitmenschen wiedererkennen. Selbst im Falle einer Schmähschrift trage die für ein Dichtwerk ausgegebene Schilderung doch durchaus das Gepräge eines Phantasie-Erzeugnisses. Es sei demnach als Grundsatz festzustellen: die Beleidiger und Verleumder sind nicht die Autoren der poetischen Kunstform, sondern diejenigen Leser sind es, die auf Grund ihrer klatschhaften Natur behaupten: der und der sei „gemeint". Das bringe dann einen eigentümlichen Gesellschaftskitzel hervor, der manchen Leuten wohltue wie Opiumgenuß. Kirchbach verlangt am Schlusse strafrechtliche Freiheit für dergleichen Werke, seien sie auch in satirischer



Digitized by Google

Absicht geschrieben. Mag man dem zustimmen oder nicht, ein wunderliches Verhältnis wird man in der Tat in dem Ruf nach dem Strafrichter gegen „Schlüsselromane" erkennen müssen. Entweder es handelt sich um echte Kunstwerke, und dann können sie gar nicht beleidigen und kränken, oder es handelt sich um erbärmliche Machwerke, dann aber ist es ein sehr schlechtes Zeichen für die hier ja allein in Frage kommende „gute Gesellschaft", daß sie sich um diese Machwerke überhaupt bekümmert. Mindestens sollte bei Prozessen auch hier die von uns so oft gewünschte Kammer literarischer Sachverständiger mit entscheiden.

Daß der historische Roman heute so sehr in Mißkredit gekommen ist, dafür glaubt Oskar Bulle mehrere Gründe zu finden (Beilage zur Allg. Ztg. 124). Die Ungeduld des heutigen Lesers scheue zu dem psychologischen Kerne der Dichtung den Umweg über vergangene Zeiten. Dann aber ermüde es auf die Dauer selbst den geduldigsten und leichtgläubigsten Leser, zwischen dem rein Imaginativen und dem geschichtlich Tatsächlichen ungewiß hin- und herpendeln zu müssen. So werden denn von der Abneigung auch solche historische Romane betroffen, die auf der gesunden Grundlage der rein dichterischen Darstellungsweise aufgebaut sind, wie z. B. Fontanes „Vor dem Sturm". Hier und anderswo, wo die Klippe der Haupt- und Staatsaktionen vermieden wird, wo die innere Wahrheit auf dem intuitiven Erfassen eines großen geschichtlichen Hintergrundes beruht, sei der historische Roman als Kunstform in seinem vollen Rechte, und „selbst die Ungeduld und der starke Gegenwartssinn unserer Zeit müssen seinen Reichtum an schnell erfaßbarem psychologischen Inhalt anerkennen".

Die Grenzen zwischen Roman und Novelle, die in neuerer Zeit häufig verkannt werden, sucht Heinrich Hart im „Tage" (536) fester zu legen. Der Roman gebe ein vielverschlungenes Gewebe von Handlung und Charakteristik, ein Gesamtbild, das entweder ein Einzelleben in seinem Steigen und Fallen oder eine ganze Zeitepoche umspannt. „Der Roman ist gleichsam ein Gebilde von konzentrischen Kreisen." Die Novelle aber sei nur ein Einzelkreis mit einheitlichem Handlungskern, und zwar in einer bestimmten Momentbeleuchtung. Dadurch erkläre sich's auch, daß dem Roman, der ins Weite geht, das Gebiet des Typischen und Allgemeinen, der Novelle das Absonderliche, Ungewöhnliche, Seltsame, das rein Individuelle näher liege. Also nicht Länge und Kürze machen den Unterschied, und es wäre möglich, daß ein Romanstoff sich auf weit weniger Seiten erledigen ließe als ein Novellenstoff.

Eine sehr scharfe „Psychologie des Familienblattes" entwirft Christine Touaillon (Gegenwart, 44). Ihr Aufsatz, ein Seitenstück zu Krugs Untersuchung der christlichen Literatur im Kunstwart, geht im wesentlichen vom Romane des Familienblattes aus, den anerkanntermaßen die Frau beherrscht. Man rühme oft die lebhafte Phantasie der Frau. Aber es herrsche ein eigentümlicher Abstand zwischen ihrer künstlerischen und ihrer „Lebensphantasie": die Heldin, ein sogenanntes Geschöpf ihrer Phantasie, werde zum unbewußt idealisierten Ebenbilde der Verfasserin. Ihre Arbeit gleiche einem Opiumrausch, und ihre Leser, weit überwiegend Frauen, wollten sich gleichfalls betäuben und schmeichlerisch in jene Lagen versetzen lassen, die ihnen begehrenswert erscheinen. Die Liebe müßte fast ausschließlich den Aufwand von seelischen Konflikten be-



Digitized by Google

streiten, hätte sich aber dem Tugendprinzipe des Familienblattes anzupassen. So sei dieses an die Dichtung mit Grundsätzen der Moral und des Behagens herangetreten und habe darüber jede Fühlung mit der Kunst verloren. Die psychologische Wahrscheinlichkeit werde ganz außer acht gelassen; die einzige Wahrscheinlichkeit, der man nachstrebe, sei die der Ereignisse. Die Sprache sei unwirklich — schon in der Namengebung zeige sich das —, und es würde die Untersuchung lohnen, zu beobachten, wie stark die Romansprache sogar auf die Umgangssprache eingewirkt habe. Die Entwicklung der Phrase hänge gewiß auch mit dieser Art Lektüre zusammen. — Es scheint nun doch schneller zu tagen in der Erkenntnis der Gemeingefährlichkeit der meisten Familienblätter, und darüber dürfen wir uns freuen. Bedeuten sie doch sehr oft nur eine Hintertreppenliteratur, die frisiert genug ist, um den „Aufgang für Herrschaften" benutzen zu dürfen.

Die Ausbeute an erwähnenswerten Aeußerungen über das Drama ist geringer. „Das Weib und die Tragödie" erörtert Paul Ernst im Zeitgeist (42). Er meint, nicht in der Art des Verstandes, sondern in der des Willens liege die prinzipielle Verschiedenheit der Geschlechter. Nun sei aber der Wille gerade die Achse der Tragödie, und zwar, da diese von Männern und zeitweise auch für Männer geschaffen worden sei: die männliche Art des Willens. Ernst führt als Typus eines männlichen Helden Karl Moor an, als den eines weiblichen die Königin Christine Strindbergs und urteilt: „wir empfinden Moor als tragisch, aber auch das weiblichste Weib wird nicht Christine als tragisch empfinden. Wir haben eben nicht die weibliche Gegenart zur Tragödie und können sie uns gar nicht vorstellen, sondern nur ausrechnen." Uns scheint: nur so lange nicht, bis die dichtenden Frauen sich auch auf diesem poetischen Felde mit größerer Kühnheit und Selbständigkeit bewegen werden. Sie beklagen sich ja ohnedies schon gelegentlich über die einseitige Kritik durch die Männer, die das spezifisch Weibliche nicht verstehen könnten. So ließe sich schon denken, daß eine spezifische Frauentragödie entstünde, von Frauen für Frauen geschrieben und einzig von ihnen als tragisch empfunden. Denn die tragische Wirkung, die der Mann als solche anerkennt, wird wohl in der Tat stets, wie auch Ernst will, abhängig sein von einer ganz festen Konstruktion der Handlung, in welcher sich eines notwendig aus dem andern ergibt und bloße Ueberraschungen ausgeschlossen sind. „Das kann man aber nur erreichen, wenn jeder Fortgang der Handlung Ausdruck eines bewußten und klaren Wollens ist und vom Zuschauer auch als solcher kontrolliert werden kann."

Der Begriff des „Volkes" schwankt in der Gegenwart, weil es ein Volk im früheren Sinne als einheitlich geschlossene Masse im Gegensatze zu den Gebildeten nicht mehr gibt. Und darum, führt Hanns von Gumppenberg im Neuen Wiener Tagblatt aus, sei auch das echte und eigentliche Volksstück heute nur noch ein Märchen aus alter Zeit. Dennoch nehmen „Volksstücke" im Spielplan der Bühnen einen immer breiteren Raum ein. Denn mit nichts werde heut so sicher und bequem Geld verdient als mit Volksstücken. Das Publikum fühle sich wohl bei ihnen, und die Mehrzahl der Kritiker setze solchen Werken gegenüber in einer seltsamen Verwechslung des Gegenstandes mit der Behandlungsweise die künstlerischen Forderungen auf ein ungefährliches Minimum herab,



Digitized by Google

wenn sie sie nicht gänzlich ausschalte. Gumppenberg unterscheidet vier Arten Volksstücke und meint: „Nachdem das reinliterarische Pseudovolksstück mit der Mode des Naturalismus so ziemlich abgehaust hat, kommen dafür jetzt hauptsächlich das salontirolernde Amüsier-»Volksstück«, das ebenso verlogene antikapitalistische Tendenz-»Volksstück« und das traurige Unfähigkeits-»Volksstück« in Betracht; das erste liefert angenehme Unterhaltung für die Städter, das zweite — namentlich wenn ein vorübergehendes Polizeiverbot dafür Reklame macht — allgemeinste Sensation, das dritte erfolgsichere Heimatkunst für die Armen im Geiste.“ Man kann diesen Arten von „Volksstücken“ nur baldigsten und radikalen Untergang wünschen.

An derselben Stelle (26. 10. 5) plaudert Alexander von Gleichen-Rußwurm „*Ueber das Lesen*“. Mit der Ausbreitung der Lesekunst sei viel Originelles im Sinnen einfacher Menschen vernichtet, der Quell der Volkspoesie verschüttet worden. „Das Lesen kleiner, schlechtgeschriebener Zeitungen ersetzt nicht das Lesen im Buche der Natur...“ Wir ergänzen: das Lesen in *großen* schlecht geschriebenen Zeitungen auch nicht. Immerhin lasse sich feststellen, daß mit der fortschreitenden Verbreitung guten Lesestoffes die Aufnahmefähigkeit des Lesers für ihn zunehme. Die heutige literarische Mittelware stehe entschieden höher als diejenige unserer Vorfahren. Eine ganz moderne Unart des Lesens sei jüngst durch die Nachahmung einer englischen Mode aufgekommen: die englische Gesellschaft bestimme oft nur auf gut Glück „das Buch der Saison“, das man gelesen haben müsse. Eine solche frivole und snobbische Gewohnheit sollte im Lande der Dichter und Denker keinen Anklang finden.

„*Muß*“ man denn überhaupt etwas gelesen haben? fragt Richard Weitbrecht (Deutsche Welt, 3), ungeduldig über die erdrückende Fülle des Lesestoffes. Wie viele gerade unter den Gebildeten seufzten unter der Zeitungs- und Zeitschriftenleserei. Aber sie meinen: man müsse seine Zeitung gelesen haben, das gehöre zum täglichen Brot des Kulturmenschen. Nein, man hat nicht bloß das Recht, sondern geradezu die Pflicht, eine ganze Menge Gedrucktes nicht zu lesen, wenn man die Selbständigkeit und Reinheit seiner Persönlichkeit bewahren will. Lesekataloge, wie Anton Schönbach einen seinem Buche über „Lesen und Bildung“ angehängt habe, oder wie der Literarische Ratgeber des Kunstwarts, nützten am meisten durch *das*, was sie *nicht* enthalten: sie befreiten dadurch den im Urteil schwankenden Leser von der Furcht, es entgehe ihm etwas in seiner Bildung, wenn er das nicht liest, was man zufällig gerade in diesem Jahr „gelesen haben muß“. Weitbrecht empfiehlt zum Schluß, das erprobte Alte nach Jahr und Tag wieder zu lesen und dadurch einen Maßstab zu gewinnen für den Wert des Neuen. Auf verwandten Erwägungen beruht ja auch die undankbare Auslesearbeit unseres „Ratgebers“, der also doch wohl auch ein nützlich Ding ist durch das erprobte Alte, das er recht mit Absicht *vor* dem Neuen betont. Einen Maßstab fürs Neue aber gewinnt man, so glauben wir, aus der Kenntnis, auch aus dem Verständnis des Alten ohne weiteres doch noch nicht. Man halte sich ans fortschreitende Leben, sagt Goethe einmal. Zu dem berechtigten andern Rat: die Alten nicht aus dem Gesicht zu verlieren über dem Geschrei: „dies und jenes muß man gelesen haben“ — scheint uns jener Goethische die nützliche Ergänzung.



Digitized by Google

Theater

## Berliner Theater

Das Mißverhältnis zwischen Wollen und Können, der Irrgang einer von Natur edlen Absicht, die Selbsttäuschung eines ehrlichen, aber unklaren Gemüts, das ist das Feld, wo die lachende und die weinende Muse der Komödie ihre reichsten Früchte pflücken. Es muß tief im Wesen unserer halbschürigen, suchenden Zeit begründet liegen, daß sie trotz all der Trümmer toter Entwürfe, die den Weg dorthin bezeichnen, immer wieder auf jener Domäne der heitern und der tragischen Komödie Einkehr hält. Auch dramatische Anfänger, die es früher nach pathetischen und sentimentalen Stoffen gezogen hätte, scheuen nicht mehr davor zurück. So hat sich Richard Fellinger gleich in der zweiten dramatischen Arbeit, die er geschrieben, an das schwierigste Problem gemacht, das sich ein junger, nur halb durch die Schule des Lebens gegangener Komödiendichter erwählen kann: er wollte in seiner dreiaktigen Tragikomödie „Ein Feiertag", die das Kleine Theater zum ersten Male aufführte, das Scheitern einer lange mit Zärtlichkeit gehegten und gepflegten Lebensillusion schildern, zugleich aber zeigen, wie aus dem Schutthaufen alsbald ein neues Trostpfänzchen emporblüht, daran sich die liebe Eitelkeit des Enttäuschten erquicken kann. Ein Thema, um das alle Humore, aber auch alle Bitternisse des Menschentums spielen können, ein Stoff, der in die Höhe und in die Tiefe reicht und der doch eine leichte, feine Hand verlangt. Fellinger verlegt ihn in die Umwelt des Wiener Beamtentums und gewinnt dadurch ohne weiteres etwas von jener weichen melancholischen Stimmung, die dem Walten einer leisen, von innen hervorquellenden Komik so förderlich ist. Fünfundzwanzig Jahre lang hat der pflichttreue Bureauvorsteher Dollereder in seinen Mußestunden der Göttin Poesie geopfert, und die kühl ablehnende Haltung der Oeffentlichkeit hat ihn dabei wenig grämen können, fühlte er sich doch bei seinem Streben von seinem eigenen Dichterbewußtsein und dem unerschütterlichen Glauben seiner Frau stärker gestützt als manch ruhmgekrönter Kollege durch Tantièmen und Lorbeerkränze. An seinem Jubiläumstage — solche Gedenkfeiern haben nun einmal die Eigentümlichkeit, den Blick nach innen zu lenken —, wo rings um ihn alle wetteifern, neben dem offenkundigen tüchtigen Geschäftsmann auch den verkannten Dichter zu feiern, wird er aber doch stutzig. Und so hoch sein Flug eben noch ging, so tief stürzt er jetzt hernieder. Er erkennt, daß alles das, woran er bisher sein Bestes gesetzt hat, im Keim verpfuscht und verdorben ist, und daß mit seinem Dichten eigentlich auch sein Leben, wenigstens sein höheres Leben, vertan ist. Aber diese Erkenntnis vermag ihn keineswegs zu verbittern oder gar in heillose Verzweiflung zu stürzen. Vielmehr ringt er sich alsbald zu desto größerer Selbstbescheidung und resignierender Demut durch. Während die Seinen noch um sein Leben zittern, kommt er von einsamem Spaziergang als ein Befreiter und Geläuterter heim; jetzt erst glaubt er den Sinn des Daseins in seinen Tiefen verstanden zu haben als eine Mischung aus Komik und Tragik, ganz entsprechend dem Bilde, das ihm sein eigenes Leben bietet. Kaum aber ist ihm diese Wahrheit aufgedämmert, so sitzt er auch schon wieder am Schreibtisch, um dies neue, das erste und eigentliche Erlebnis seiner Tage zu einem Drama zu verarbeiten. Ob ihm das gelingen wird oder ob auch dies neue Drama das Schicksal seiner früheren Caligula- und Ikarus-Dramen teilen wird, über diese Frage darf der Dichter getrost den Schlußvorhang fallen lassen; auch



Digitized by Google

soll es niemand bloß epigrammatisch schelten, wenn aus den Ruinen einer zertrümmerten Hoffnung im Handumdrehen eine neue wächst. Für den kindischen Charakter dieses Schreibstubenpoeten ist gerade diese Wendung die wahrste und bezeichnendste. Doch macht solch ein einziger gut beobachteter und verwerteter Zug noch keinen lebendigen, ganzen Menschen: hier liegt der böse Fehler und die grobe Selbsttäuschung dieses Stückes. So hübsch es Fellinger versteht, die kleinbürgerliche Wiener Welt genrehaft auszumalen, so hübsch ihm Episoden- und Nebenfiguren gelingen, einen Menschen von innen heraus voll und rund zu gestalten, ist ihm trotz alles Wortreichtums und trotz aller philosophischen Auseinandersetzungen noch nicht gegeben. Mir scheint überhaupt, als dränge, wie der feingewählte, nichts weniger als alltägliche Stoff, so auch die Begabung Fellingers weit eher der Novelle als dem Drama zu; was das Stück an Bühnenbewegung bietet, liegt an den Grenzen des Problems und lenkt vom Wesentlichen eher ab, anstatt es hervorzuheben und zu vertiefen.

Vielleicht ergäbe es gar keinen so übeln Maßstab für die Kulturhöhe verschiedener Völker, wollte man einmal vergleichen, wie die Menschen dort oder hier mit einer solchen Lebensenttäuschung fertig werden. — Wenige Tage nach Fellingers „Feiertag" gab man im Schillertheater des jungen Russen S. Naidjonow Drama „Wanjuschins Kinder". Der alte Jegorowitsch hat seine Kinder ganz nach der alten slavisch-patriarchalischen Methode erzogen, die auf das Zuckerbrot die Knute und auf die Knute das Zuckerbrot folgen läßt. Um das seelische Wohl seiner Kinder hat er sich blitzwenig gekümmert, und die Pflicht vollends, ihrem Denken und Fühlen nachzugeben oder gar ihre persönliche Eigenart liebevoll zu pflegen, ist ihm niemals aufgegangen. Nun werden ihm am Abend seines Lebens über das Verfehlte dieser Methode plötzlich in grausamster Weise die Augen geöffnet; an dem Unglück und der Verderbnis seiner Kinder trägt er die Hauptschuld: das wird ihm, an sich höchst unwahrscheinlich, auf einmal in der Aussprache mit seinem der Schule entlaufenen Jüngsten klar. Es folgt jetzt eine Katastrophenszene, die mit der entsprechenden in Fellingers Stück äußerlich eine gewisse Aehnlichkeit hat. Auch der alte Jegorowitsch entfernt sich von Hause, um auf einsamen Wegen Einkehr und Abrechnung zu halten, und wie dort, so wartet auch hier die Familie in angstvoller Bangnis auf die Heimkehr des Vaters. Vergebens. Nur als Toten mit einer Kugel im Kopf bringen ihn die Männer zurück. Seine enge, nur immer mit harten Extremen rechnende Natur fand keinen Ausweg aus dem Zusammenbruch seiner Weltanschauung; der Humor der mittleren Linie, der den Wiener Jubilar tröstet, bleibt dem Russen des alten Geschlechts verschlossen. Aber auch für die Kinder, die unseligen Sprossen einer Uebergangszeit, die nur erst verneinen gelernt hat, gibt es noch kein Heil. Am Totenbette des Vaters steht die Nemesis, die sie mit dem strafen wird, womit sie gesündigt haben. Unfrei, dumpf und niederdrückend wie die Lebensanschauung, die in Wanjuschins Hause waltet, ist die Art, wie Naidjonow seine Menschen schildert. Auch nicht einen einzigen Lichtstrahl läßt er durch die dicht geschlossenen Luken fallen; kein Wunder, daß sein „Drama" an seiner eigenen Eintönigkeit und Bewegungslosigkeit erstickt und daß auch die fein abschattende Beobachtungsgabe, die er in der Charakteristik der einzelnen Familienmitglieder beweist, unfruchtbar bleibt.



Digitized by Google

Satirisch, mit der um Logik und Folgerichtigkeit wenig bekümmerten Launenhaftigkeit des witzigen Jongleurs behandelt das Vergeltungsthema Arthur Pserhofer in einem vom Lustspielhause aufgeführten Dreiakter „Nemesis". Wenn ich den Ehrgeiz des Verfassers recht verstehe, so möchte er so etwas wie ein deutscher Courteline sein. Aber die Verschmelzung von Standessatire mit Menschheitssatire will ihm nicht recht gelingen. Er hechelt die Schwächen unserer Gerichte und ihrer Vertreter durch und verfällt dabei in die gröbste, witz- und wesenlose Karikatur; er möchte die phrasenselige Verstiegenheit menschlicher Eitelkeit durch die bittern Früchte ihrer eigenen Leidenschaft kurieren und schlägt aller Wahrscheinlichkeit und Psychologie ins Auge. Seine „Witze" sind dabei kaum weniger schamlos, als die des Italieners Roberto Bracco, der in seinem Lustspiel „Die herbe Frucht" (Trianontheater) das alte Lied „Wie du mir, so ich dir", ins Geschlechtliche abgewandelt, genau so auf zwei Geigen zu spielen versucht wie Pserhofer. Links ein bißchen Boccaccio-Frechheit, rechts ein bißchen Entrüstungs-Getue gegen die erschlichene Liebe und die Käuflichkeit der Ehe. Bracco, der einst in seiner Komödie „Untreu" und in dem tragischen Einakter „Masken" Tieferes und Wertvolleres aus den psychologischen Geheimnissen unseres Gesellschaftslebens zu geben versprach, ist in diesem schielenden Stück — halb ist's Pariser Ehebruchsschwank, halb Deklamationsübung — erschreckend tief herabgestiegen.

Friedrich Düsel

In München führte man am 9. Dezember Max Halbes neue Komödie „Die Insel der Seligen" auf — da unser Münchener Berichterstatter verreist ist, sprechen wir von ihr kurz nach dem bei Langen erschienenen Buche. Bruno Wiegand, vormals Theologe und Prinzenerzieher, hat eine reiche Erbschaft dazu benutzt, seine Ideen einer Lebensreform auf einer wunderschönen Insel zu verwirklichen. Das Individuum soll so frei sein dürfen, wie es will, und wie es die Pflichten gegen die Gemeinschaft irgend gestatten. Wiegand weiß wohl, daß die anarchistische Gesellschaft, die sich bei ihm aus aller Herren Ländern eingefunden hat, weniger aus Menschen besteht, als vielmehr aus „Gehirnmaschinen und Denkapparaten", aber seine Idee war und ist eben, aus diesen Automaten durch die Berührung mit der Natur wieder beseelte Wesen zu machen. Das mißlingt ihm nun völlig. Aber weder die Bemühungen seiner resoluten Frau noch die seines Freundes Marenholdt, der ihn für den Ministerposten in Teklenburg abzuholen kommt, vermögen Wiegand zur Einsicht und Reform seines Reformversuches zu bewegen. Bis sein halbwüchsiger Junge den Vater dadurch zu „retten" sucht, daß er durchbrennt. Woraufhin Wiegand „wachsend mit voller Erleuchtung" ausruft: „Die Jugend kehrt sich von der Insel der Seligen ab! Die Jugend sucht den Weg zur Tat zurück! Sollte das der Sinn sein?" Ja, er ist es. Wiegand, von seinen seligen Brüdern und Schwestern, die er ernährt hat, als Abtrünniger heftig zur Rede gestellt, nimmt Urlaub auf Lebensfrist. Medardus der Erste, sein Nachfolger auf der Insel, führt sogleich den ewigen Sonntag ein.

Ich finde in dem Stücke eine Stelle, die mir als kaum verblümte oratio pro domo Max Halbes der wörtlichen Wiedergabe wert erscheint. Wiegand sagt: „Lieber Dubsky, wir alle von unserer Generation, wir sind grenzenlose Verschwender gewesen! Wir sind als Revolutionäre, als Weltverbesserer auf den Plan ge-



Digitized by Google

treten! Jedes Geschlecht hat seine Aufgabe zu erfüllen! Unsere war es, Sturm zu laufen und Bresche zu legen! Daß wir dabei am eigenen Glück zu kurz gekommen sind, daß wir uns vielleicht vor der Zeit verbraucht haben . . . kein Wunder!" Das nenne ich, das Nichts in eine höchst plausible Form bringen und das Minus bescheiden und schlicht, wie es dem Manne geziemt, zum Plus aufschmücken. Denn um künstlerische Richtigkeit handelt es sich hier, leider auch diesmal. Die Helden waren Halbes Sache eigentlich nie, und so ist denn auch Held Wiegand ein recht dürftiger Apostel, wie schon die Inhaltsangabe andeutet. Aber das Milieu, in dem sich sonst doch Halbes feines Beobachtertalent manchmal so intim kundzutun wußte, ist diesmal so schablonenhaft ausgefallen, daß man streckenweise an Blumenthal erinnert wird. Hintergründliche Dialoge im schönsten Mystikerstile Ibsens fallen mindestens aus der „Komödie" heraus. Am schlimmsten fast berührt mich die Charakteristik der „sympathischen" Menschen. Diese kernige Frau Dorothee mit ihrem Jungen! Dieser sogenannt „freie" Familienton der Eltern unter sich wie dem Jungen gegenüber; diese schnodderige Sprache des Gemütes, die ihren krampfhaften Humor nur aussetzt, um tüchtig sentimental zu werden! Und endlich diese lieben Schwankkameraden, die die Wiegands „Neue Gemeinschaft" illustrieren sollen. Es ist wirklich eine kümmerliche Gabe. Aber sie wird möglicherweise ihr Glück beim deutschen Theaterpublikum machen, wie alles, was amüsiert und nicht weh tut. E K

**Das Leben ein Spiel?**

Unter diesem Titel, der in einem Anhängsel eine Reform der Schauspielkunst verspricht, hat Wilhelm Mießner bei Diederichs in Jena ein Büchlein erscheinen lassen, das recht tüchtige und allgemein interessierende Gedanken birgt. Das Fragezeichen stammt übrigens von mir; der Verfasser hat einen fröhlicheren Glauben an seine gute Sache als ich und schließt mit dem Punkte. Ich zweifle an der Möglichkeit, ja an der Richtigkeit des aufgestellten letzten Zieles. Solange wir in Deutschland einen ehrlichen Stolz darein setzen, unsere Lebensarbeit, die von Herzen kommt, mit Ernst und mit Liebe zu tun, werden wir den Satz Emersons, daß „die Starken sich nicht herablassen, etwas ernst und schwer zu nehmen", als einseitig ansprechen müssen. Ich kann mir wohl einen Gott denken, dem das Erschaffen einer Welt Vergnügen bedeutet; wir armen Menschlein jedoch vermögen uns höchstens *nach* getaner Mühe ein wenig über die Unbilden und Schwierigkeiten zu erheben.

Lassen wir aber diesen äußersten Wunsch Mießners, das Leben zum Spiel zu erhöhen, aus dem Auge, so begegnen uns in seinem Buche viele andre, die ausgezeichnete Wahrheiten predigen. Er meint z. B.: wenn wir einen Beruf haben, der uns nur ernährt und nicht erfüllt, so sollen wir ihn als schauspielerische Aufgabe betrachten. Wir sollen uns also bemühen, aller beruflicher Forderungen in souveräner Weise Herr zu werden, sodaß wir nicht mehr verbittert die aufgetragenen Dienste abwickeln, sondern uns mit dem Behagen* eines technisch-vollendeten Schauspielers auf den Bühnen unserer Kanzleien und Kontore tummeln. In der Regel haßt ja der Mensch, der ein paar

* Ich denke bei diesem Behagen freilich nur an solche Rollen, die der Schauspieler mit äußerlichen Kunstmitteln zwingen kann; es gibt auch andere, die ihn mehr in Anspruch nehmen, als den Bankbeamten der Börsenzettel.



Digitized by Google

schöne brotlose Neigungen hat, seinen Brotdienst so sehr, daß er ihn von vornherein nicht recht erlernt, schlecht versieht und schließlich den deshalb erlittenen Aerger auch noch in seine Sonntage hinüberträgt. Wer es aber vermag, seine kleine bürgerliche Stellung gut und ohne starke innere Teilnahme zu bekleiden, der hält sich wenigstens seine Mußezeit für lustvolle Beschäftigungen frei. Der immer bös dreinschauende Dilettant des Berufes ist wie der Dilettant auf dem Theater, der aus Angst vor den hundert kritischen Betrachtern seine Bewegungen befangen ausführt und sich erst dann glücklich fühlt, wenn seine Szene zu Ende ist.

Und gewiß kann der gute Schauspieler auch darin ein Vorbild sein, daß sein Leib als sichtbar gewordene Seele erscheint. Die wir von der Kultur beleckt sind, wir haben durch den gesellschaftlichen Zwang viel Leben eingebüßt; unsere Gebärdensprache ist verarmt, die das Wort so sinnlich unterstützte. Wie wir dadurch lügen, daß wir uns vor verachteten „Höherstehenden" verbeugen, so lügen wir auch, wenn wir trotz stark bewegter Seele starr bleiben. Es gilt nicht für vornehm, das Auge und die Hände am Gespräche zu beteiligen. Wir haben es schon so weit gebracht, daß wir mit fast geschlossenem Munde reden können; und ein Lehrer des Sprechens muß oft Gewalt anwenden, um Lippen und Zahnreihen der Schüler auseinander zu bringen. Die Tanzstunde liegt uns in den Gliedern. Nur in der bonnenlosen, der köstlichen Zeit gebraucht das Kind seine Aermchen zur Aeußerung der Freude und des Schmerzes. Mit lächerlichem Hochmut schaut der „erzogene" Mensch auf spielende Tiere herab, deren graziöse Lebhaftigkeit den „Unerzogenen" und den Künstler entzückt. Mir fällt ein Wort ein, das Beaumarchais dem betrunkenen Gärtner des Grafen Almaviva in den Mund legt. Als die Gräfin ihm vorwirft: „Pfui, ohne Durst zu trinken —", antwortet er gelassen: „Trinken ohne Durst ist das Einzige, was den Menschen vom Vieh unterscheidet." Dieser komische Stolz steht auf einer Stufe mit dem der feinen Leute, die ihre armselige Körperstarre schöner finden als die reiche Gliedersprache der Hunde und Katzen. Wir sind so schrecklich vernünftig geworden, daß wir die Sinne nicht mehr üben und nähren, ob wir auch erst durch sie die Welt erfassen können. Mir liegt es natürlich fern, etwa die Gestik der Romanen schlankweg auf die Germanen übertragen zu wollen.

Aber nur ein guter Schauspieler kann Vorbild werden, nicht ein Brüller, der wahllos mit den Händen die Luft durchsägt. Das Beste, was Mießner bringt, bezieht sich darauf. Es fällt mir nur wieder auf, wie hoch die Bühnenleute seit ein paar Jahren eingeschätzt werden. Die Schriftsteller sagen ihnen Schmeicheleien, wie der jüngste Theaterschwärmer es nicht besser kann. Ich will nicht untersuchen, ob diese Verherrlichung ein Zeichen von Décadence sei. Georg Fuchs behauptet: „für die neue Kultur bedeutet die neue Schaubühne einfach alles", und auch Mießner, der sonst Gemäßigte, nennt mit einem Schellingschen Worte die Schauspielkunst „die Verklärung des Naturgeistes" und an anderer Stelle ihren Vertreter den „Künstler unter den Künstlern". Solche plötzliche Inthronisierungen einer lange geübten Kunst sehen verdächtig aus. Aber wir hören daneben doch manch unverdächtiges, beherzigenswertes Wort.

Ich habe im Kunstwart und anderswo des öfteren versucht, ein Bild des guten Schauspielers zu entwerfen, und freue mich, daß meine Beobachtungen und Hoffnungen in diesem Buche wieder einmal ausgesprochen



Digitized by Google

werden. Wer auf der Bühne steht, soll wissen, warum er dasteht, und er soll auch klar über das sein, was er zu sagen hat. Ein Oswald in den „Gespenstern", der von Anfang an lallt und seine Nebenrolle durch widerwärtige Krankheitsschilderungen vordrängt, hat keinen Einblick in das Ganze des Dramas getan; denn die Tragödie der Mutter soll sich abspielen und nicht ein klinisches Ereignis. — Mit dem Namen wechselt der gute Schauspieler nicht nur die Maske, sondern auch die Geste, auch den Ton. Natur und Phantasie sind darin seine Lehrmeister; er muß über mehr als fünf Armhaltungen verfügen. — Es ist besser, eine unvollkommene eigene Leistung zu bieten, als die Kopie einer vollkommenen. — Der Schauspieler macht den Schaffensweg des Dichters noch einmal durch; nur fängt er beim Wort an und geht auf die erste innere Anschauung zurück, während der Dichter vorwärts schreitet. — Was der Kunst des Schauspielers an Selbständigkeit fehlt, ersetzt er durch die Beseelung des gedruckten Wortes und durch die lebendige Zeichensprache, die sein eigenstes Eigentum wird.

Wenn aber Mießner verlangt, die Schauspieler sollen die Verlogenheit von unnatürlichen, tränenseligen Szenen in den Stücken der Birch-Pfeiffer und ihrer Genossen „mit einer pikanten Sauce von Spott und Ausgelassenheit übergießen", so muß er wohl erst die Erlaubnis der Direktoren und des Publikums einholen. Die Schauspieler sind gehalten, jedes Stück so zu spielen, wie es der Autor aufgeführt wünscht, nicht wie es kritischen Augen erscheint.

Das hübsche, flott geschriebene Buch regt allerlei Fragen an, die in der Luft liegen, und da es nicht so verstiegen ist wie etwa die Evangelien von Georg Fuchs und Craig, so kann man sich auch freundlich mit ihm auseinandersetzen. Daß aber gerade die Schauspieler berufen seien, die Pioniere der neuen Kultur zu werden, halte ich nicht nur aus Bescheidenheit, sondern auch aus Einsicht für zweifelhaft. Kann ich darum dem Verfasser auch nicht in seinen letzten Folgerungen beipflichten, so doch in allen Grundgedanken und ihren nächsten Ausführungen: sie können helfen, die dressierte, eingeschnürte Menschheit von gesellschaftlichen Vorurteilen zu befreien, die Verbindung von Körper und Seele inniger, ja die Einheit beider sichtbar zu machen.

Ferdinand Gregori

Musik

## Instrumentationslehren I.

Nach meiner Ansicht und nach meiner Erfahrung kann man das Instrumentieren viel weniger lehren als lernen. Mir scheint die Instrumentation vielmehr eine Kunst der Praxis als der Theorie, und Richard Wagner im Recht zu sein, wenn er vom Zuhören bei den Militärkonzerten auf der Brühlschen Terrasse eigentlich mehr gelernt zu haben behauptete, als aus Büchern. Von solchen Büchern, welche die Erfahrung wenigstens teilweise ersetzen wollen, kamen für mich bisher nur die von Gevaërt und Berlioz in Betracht. Das erste schrieb ein Gelehrter, das zweite ein Künstler. Jener hat zum mindesten den Vorzug der knapperen Fassung des Textes und des größeren Reichtums an Beispielen, worin unter anderen auch Wagner schon berücksichtigt ist. Daß die Instrumentationslehre des Künstlers Berlioz persönlicher werden mußte, liegt auf der Hand. Licht- und Schattenseiten erklären sich daraus. Wer von der „possenhaften Instrumentation des Wagnerschen Venusberges" reden konnte, von dem erwarte ich keine ruhige Sachlichkeit. Auch in der Wahl der Beispiele tritt das Persönliche scharf



Digitized by Google

zutage. Warum ich immer von den Beispielen rede? Weil sie mir gegenüber der grauen Theorie des Textes des Lebens goldenen Baum zu bedeuten scheinen. Weil ich wünschte, daß das räumliche Verhältnis von Text und Beispielen das umgekehrte sei, weil man den Text ein-, zweimal, die Beispiele hundertmal durchlesen sollte. Besonders im Hinblick auf die Holzbläser reicht die Berliozsche Auswahl heute nicht mehr aus, da das Orchester z. B. in dramatischen Kompositionen den hundertfältigen Schattungen der musikalischen Konversation zu folgen hat. Die von Haydn begonnene, von Mozart durchgeführte und von Wagner gründlichst ausgeschöpfte Individualisierung der Holzbläser verlangt reichliche Belege, ist überhaupt eines der wichtigsten Kapitel der modernen Instrumentationslehre, das aufs innigste mit unserer, der deutschen Komponistenschule zusammenhängt. In der Hälfte der Fälle geht nämlich diese Individualisierung aus der Stimmenführung hervor.

Breitkopf & Härtel haben in der deutschen Gesamtausgabe von Berlioz' Werken auch dessen „Instrumentationslehre" erscheinen lassen, welcher Weingartner 57, zum Teil sehr interessante Anmerkungen hinzugefügt hat. In der richtigen Erkenntnis aber, daß das berühmte Werk damit noch nicht als Gebrauchsbuch auf die Höhe der Zeit gebracht sei, ließ der Verlag auch den Ergänzungsband von Widor verdeutschen, einen Band, der eigentlich mehr ist als ein Supplement, nämlich ein ausgezeichnetes Hilfsbuch für den Musiker, zumal für den — französischen. Ganz befriedigt hat mich Widor übrigens auch vom landsmannschaftlichen Standpunkt insoferne nicht, als er für mein Gefühl die Carmenpartitur zu wenig berücksichtigt, eine Partitur, die wie wenige andere das klanglich Gewollte immer auch tatsächlich ausdrückt. Dabei mit einer geradezu bewundernswürdigen Beschränkung der Kunstmittel. Ist es nicht z. B. überaus lehrreich, zu sehen, wie der Komponist in der zweiten Hälfte des Schlußaktes, auf dem Höhepunkte des Dramas, ohne Trompeten und Posaunen auskommt (weil er diese zur Bühnenmusik braucht), ohne daß man ihr Fehlen in dieser so leidenschaftlichen Szene überhaupt merkt? Oder: bei der Stelle „Doch hat dir prophezeit den Lebenslauf zu enden" zieht sich eine chromatische Linie der Oboe langsam und drohend durch lastende Akkorde. Als untere Oktav zu dieser Oboe tritt im pp eine Posaune, welche nach 8 Takten eine Klarinette in tiefer Lage ablöst. Ein Meisterstück diskreter und sicher vorhergesehener Wirkung. Aber aus dieser Partitur gibt Widor nur ein Beispiel, zur Erläuterung eines — Fagott-Trillers. Bedenken hege ich auch, wenn er sagt, es sei eine Verirrung, der kleinen Flöte eine Melodie zuzuweisen (vgl. „Tosca", „Neugierige Frauen"); und sehr vermißt habe ich eine Erläuterung der Rohrblätter. Bei der Baßklarinette müßte zu Beispielen aus „Tannhäuser" und „Samson" doch auch der „Tristan" kommen. Das Kapitel Tuben ist nicht erschöpft. Wo blieb das unvermeidliche Beispiel des Walhallthemas? Dem Widorschen Tadel der geringen harmonischen Bestimmtheit des Paukentons halte ich den „Propheten" (3. Akt, Schluß) entgegen, wo Pauken und Harfe eine wundervolle Wirkung pp ergeben. Seltsam berühren den deutschen Musiker Stellen wie diese: „Wer hätte nicht gebebt unter dem Eindruck des pp Schlages der großen Trommel und der beiden Becken, der die Phrase »'s ist ein stolzes Königskind« (in Gounods »Margarethe«) begleitet."



Digitized by Google

Im Kapitel Xylophon fehlt der Hinweis auf „Hänsel und Grethel", aus dem Widor sonst zwei Beispiele anführt. Natürlich sollen diese kleinen Randglossen den Wert dieses, ich wiederhole es, ausgezeichneten Buches nicht mindern. Es bildet mit der Reichhaltigkeit seiner Tabellen und Beispiele eine reichhaltige Quelle der Belehrung und hat obendrein den Vorzug, daß es sich sehr leicht und angenehm liest. Leo Blech

**Vom Klavierpult**

Die gute Aufnahme, die unsere regelmäßigen Artikel mit kurzen Hinweisen auf „Neues oder minder Bekanntes zum Singen" gefunden haben, veranlaßt uns, eine ähnliche Rubrik auch für die Pianisten unter unsern Lesern einzuführen.

Wen es nach älterer Klaviermusik der vorbachischen Zeit verlangt, der findet jetzt eine vortreffliche Ausgabe in den Heften der „Meisterwerke deutscher Tonkunst", einem sehr verdienstlichen Unternehmen des Hauses Breitkopf & Härtel. Die Auswahl und musterhafte Bearbeitung rührt von Walter Niemann her. Einen etwas pedantischen Eindruck machen freilich die textkritischen Fußnoten: warum die gelehrte Miene, wenn man einem eine praktische Ausgabe in die Hand drückt? Gute Musik soll's ja sein, keine geschichtliche Merkwürdigkeit, die man übermittelt. Aber das ist nur ein beiläufiger Einwand. Erschienen sind bis jetzt folgende Hefte: Froberger, Kuhnau, Muffat und Rheidt. Da die Stücke den musikalischen Sinn fesseln, ohne eine große Fingerfertigkeit zu beanspruchen, empfehlen sie sich sehr gut als Hausmusik. — Nicht ganz neu, aber „minder bekannt" sind Hermann Grädeners drei Hefte „Stimmungen" (Wien, L. Doblinger): Spielern mit hurtigen Fingern und poetischem Erfassen werden sie Freude machen. Die Musik entspricht genau dem Titel. Es sind Stimmungsbilder, die etwa die Mitte zwischen Schumann und Brahms halten. Eine Kostprobe, eines der wenigen Stücke im langsamen Zeitmaß, bringt unsere Notenbeilage. B

**Münchner Musik**

Wenn nicht alle Zeichen trügen, so gewinnen die auf eine Erneuerung der alten Lautenmusik und überhaupt der Ausübung älterer, in der Praxis des verflossenen Jahrhunderts fast verschwundener Instrumente gerichteten Bestrebungen in der letzten Zeit sehr an Boden. Sven Scholander, der nordische Sänger, der schon vor mehreren Jahren insbesondere das Volkslied der Skandinavier gepflegt hat, ist in München, wo ihm inzwischen in Kothe ein würdiger, von Heinrich Scherrer unterstützter Nachfolger für das deutsche Volkslied erstanden ist, wieder aufgetaucht, und daß eine förmliche Lauten- und Gitarrenmode im Anzug ist, beweist das Auftreten einer ganzen Schar von Nachzüglern. Aber selbst gegen eine neue Mode, so häßlich dieser Begriff, auf wahrhafte Kunst angewendet, auch sein mag, wäre hier nichts zu sagen, wenn tatsächlich damit, wie es scheint, der Hausmusik wieder unser herrliches Volkslied, das völlig von gemeinen Gassenhauern und Operettenschlagern verdrängt zu werden Gefahr lief, neugewonnen würde, und die sangeskundigen Töchter des Hauses statt des ohrenmarternden Klaviers wieder, wie einst, die sanfte Laute zu ihren Stimmlein ertönen ließen. In der Tat, man muß an der innigen Vermählung des zarten Saitenklangs mit der menschlichen Stimme stets aufs neue seine Freude haben. In Verbindung mit der neuerlichen Lautenpflege stehen auch die Bestrebungen, alte Kammermusik mit echten alten Instrumenten auszuführen, also die durch die Bratsche verdrängte Viola



Digitized by Google

d'amour, die durch das Violoncell entrechtete Gambe und vor allem den vom modernen Hammerklavier, das bei alter Musik ausgesprochen klangfälschend wirkt, depossedierten Kielflügel wieder einzuführen. Die Lebensfähigkeit der wenig ausgiebigen Gambe ist wohl sehr gering, bei der Viola d'amour dürfte, so wunderbar ihr Klang ist, die Schwierigkeit der Technik einer allgemeinen Wiedereinführung sehr im Wege stehen, dagegen scheinen mir die auf Neubelebung des Kielflügels gerichteten Bestrebungen der richtigen Erkenntnis, daß unser modernes Hammerklavier stets nur als Soloinstrument oder als Surrogat für den Orchesterklang, niemals aber als Kammermusik- oder ideales Begleitinstrument zur Singstimme wird gelten können, entsprungen zu sein. So ist es denn mit Freuden zu begrüßen, daß sich in München eine „Deutsche Vereinigung für alte Musik" gebildet hat, die mit einem von großem künstlerischen Erfolg begleiteten Konzert, das neben erlesener Kammermusik auch Gesangstücke, abwechselnd begleitet vom Kielflügel und dem älteren, noch „Fortepiano" genannten Hammerklavier, brachte, in die Oeffentlichkeit trat. Diese Vereinigung bildet so ein Gegenstück zu der französischen Société des instruments anciens, die sie in Betonung ihres deutschen Charakters aufs glücklichste ergänzt. Während aber die französischen Künstler in dem stillosen modernen Gewand auftreten, bestrebte sich diese deutsche Vereinigung, auch durch getreues Kostüm den Hörer in den Geist des achtzehnten Jahrhunderts zu versetzen, ohne daß freilich die mitwirkenden Herren es für nötig befunden hätten, ihre Schnurrbärte dem Stilgefühl aufzuopfern. So wirkte der Anblick doch etwas komisch, wenigstens für solche, die — es merkten.

Von neuen Orchesterwerken wurden hier aufgeführt außer Boehes schon bekannter vierten Odysseepisode Walter Lampes „Tragisches Tongedicht", eine vornehme, wenn auch in der Erfindung nicht eben starke Schöpfung von etwas sprödem Kolorit, sowie Karl von Kaskels „Humoreske", ein prätentionsloses, anmutiges Stücklein. Ungleich bedeutsamer ist Kloses von der vorletzten Tonkünstlerversammlung her zwar bekannte, aber erst durch Mottls Interpretation zu ergreifender Wirkung gebrachte Symphonie „Das Leben ein Traum". Des gleichen Tondichters sogenannte dramatische Symphonie „Ilsebill" ist, nachdem sie mit den bescheideneren Karlsruher Mitteln schon einen so bedeutenden Eindruck hinterließ, nun durch die Wiedergabe an der hiesigen Hofbühne in den Vordergrund des Interesses aller gerückt, denen die Entwicklung unserer musikalisch-dramatischen Kunst am Herzen liegt. Mir erscheint vor allem die Oekonomie im Gebrauch der orchestralen Mittel wahrhaft bewundernswert. Auch Pfitzners „Rose vom Liebesgarten", die sich dauernd auf dem Spielplan hält, gehört zum festen Bestand unserer Bühne, die eine Ehrenpflicht darin sieht, diese beiden Werke möglichst oft dem Publikum vorzuführen. Daran könnte sich mancher Bühnenleiter ein Beispiel nehmen. Weniger nachahmenswert ist indes unsere Neuinszenierung des Freischützen, die sich als „Gegenbeispiel" im Kunstwart trefflich ausnehmen würde. Possart hat damit kurz vor seinem Scheiden noch eine letzte Probe seiner stets aufs Veräußerlichen gerichteten und nie von innen heraus arbeitenden Betätigung gegeben.

Auf dem Gebiete der Kammermusik gab man drei Violinsonaten zum ersten Male wieder. Am interessantesten war unstreitig Regers



Digitized by Google

neue Fismollsonate, die ebenso wie ihre Geschwister manche Nuß zu knacken gibt, wenn sie auch etwas zahmer als die berüchtigte, angeblich in C dur stehende Sonate ist. Am bedeutendsten zeigt sich hier Reger wieder im Variationensatz, wie er denn überhaupt eine mehr kombinatorische als primär erfindende Phantasie zu haben scheint. Eine sehr solide und erfreuliche Schöpfung ist die neue, im Manuskript von Stavenhagen und Berber gespielte zweisätzige Sonate des neuerdings wenig mehr an die Oeffentlichkeit getretenen Münchner Komponisten Anton Beer-Walbrunn. Dagegen machte die ebenfalls noch unveröffentlichte Sonate des Wiener Tonkünstlers Robert Gound doch einen gar zu leicht wiegenden, hart an die Grenze der Salonmusik streifenden Eindruck.

Sehr rührig bewies sich die hiesige Ortsgruppe des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, die zunächst einen Gedächtnisabend für den frühverstorbenen Komponisten Felix vom Rath veranstaltete, dessen eigenartigste Werke der Klaviermusik angehören. Die Kammermusik Raths, von der auch einige Proben geboten wurden, leidet wie seine Lyrik bei aller Feinheit der Diktion doch an fühlbarem Erfindungsmangel. Sehr dankens- und nachahmenswert war der ebenfalls von der Ortsgruppe ausgehende Eichendorffabend, der ausschließlich mit Liedern von Schumann, Wolf und Pfitzner bestritten wurde, und wobei sich bei allen dreien in ihrer Eigenheit doch so verschiedenen Meistern ein unverkennbarer besonderer Eichendorff-Ton bemerkbar machte.

Ein Werk der Ortsgruppe (und namentlich Paul Marsops) ist auch die neugegründete musikalische Volksbibliothek, die sich schon in der kurzen Zeit ihres Bestehens ansehnlicher Schätze und regen Zuspruchs erfreute und von der im Kunstwart schon die Rede war. Es ist gewiß ein äußerst glücklicher Gedanke, den weniger bemittelten Ständen Gelegenheit zu kostenfreier Entleihung wirklich gediegener Musikalien und musikwissenschaftlicher Bücher zu geben. Möchten recht viele Städte das schöne Beispiel nachahmen. Frankfurt a. M. ist bereits mit der Gründung einer musikalischen Freibibliothek vorangegangen.

Den in München lebenden, bisher unbekannten Lyriker Otto Vrieslander führte Wüllner mit einem ihm völlig gewidmeten Konzert ein. Vrieslander, von dem ja auch der Kunstwart im vorigen Hefte gesprochen hat, ist zweifellos begabt, aber technisch noch nicht ausgereift. Die meisten Lieder aus des Knaben Wunderhorn, namentlich die zarten Marienlieder, machten auf mich einen sehr guten Eindruck, während mir die Kompositionen nach modernen Dichtungen als bedenkliche Geschmacksverirrungen erschienen. Der große äußere Erfolg wird hoffentlich den Komponisten nicht von weiteren ernstlichen Satzstudien, die ihm sehr nötig sind, abhalten. Es wäre sonst wirklich schade um das vielversprechende, wenn auch nicht gerade melodiengesegnete Talent. **Edgar Istel**

◎ Aus Leipzig wird uns geschrieben:

Rudolf Raimanns, eines jungen Ungars, einaktige Oper „Enoch Arden", Text frei nach Tennyson von Karl Groß, dürfte sich kaum länger halten. Man bedauert es ihrer natürlichen, wenngleich noch recht unpersönlichen Musik halber, die Wagner-Liszt'sche und italienisch-veristische Einflüsse aufweist. Aus Tennysons vorwiegend lyrisch-idyllischem Epos konnte auch Karl Groß in seiner freien Bearbeitung keinen Opernstoff hervorzaubern. Leider hat er den springenden Punkt der Dichtung ent-



Digitized by Google

stellt und ins Rührselige verwässert dadurch, daß er Enoch selbst in Philipps Haus kommen läßt. Es ist klar, daß er nach der Erkennungsszene das Glück dieses seines Freundes auf immer vernichten muß. Gleichzeitig wurde die Handlung von ihm auf den Weihnachtsabend verlegt, und es braucht nicht erst versichert zu werden, daß ein brennender Weihnachtsbaum, eine hell erleuchtete Kirche mit Orgelklang und heftiges Schneetreiben eines Winterabends, dessen Unbilden Enoch, nachdem er Freund und Söhnlein Alfred beim Abschied gesegnet hat, sich freiwillig aussetzt, nicht fehlen, daß dem Werkchen als stimmungsvollem Vorboten des Christkinds eine sehr wohlwollende Aufnahme bereitet wurde. Raimann hat aber unleugbar dramatische Begabung in seiner Musik gezeigt und sich in der farbenreichen Instrumentation, der echt kantablen Führung der Singstimmen als geschmackvoller Musiker erwiesen. Spectator

**Bildende und angewendete Kunst**

### Die Kirchen auf!

Wer in Deutschland Kunstwerke von größerer Bedeutung sehen will, muß entweder in die Museen oder in die Kirchen gehen. Ob diese bekannte Tatsache gutzuheißen sei oder nicht, soll nicht erörtert werden. Sicher ist jedenfalls, daß die Kunstschätze gar vieler Kirchen unseres Vaterlandes sehr viel zur künstlerischen Kultur des gesamten Volkes beitragen könnten. Daß freilich eine solche Wirkung von der kirchlichen Kunst ursprünglich gar nicht beabsichtigt war, daß vielmehr durch sie der Laie an die Kirche gefesselt, der Gottesdienst aber reicher und prächtiger gestaltet werden sollte, daß aber auch ohne diese besondere Absicht bis zu einem gewissen Grade künstlerische Einwirkungen als Nebengewinne sich ergaben, bedarf keiner weiteren Ausführungen.

Wo die Protestanten mit den Kirchen deren künstlerische Ausstattung übernommen hatten, fand es sich, daß gar manches Bildwerk zu dem durch die Reformation umgestalteten Ideenkreise im schroffen Widerspruch stand. Deshalb überließ man auch öfter dieses oder jenes bereitwillig einem Museum. Sehr mit Unrecht; denn die meist eigens für einen bestimmten Platz geschaffenen Kunstwerke können am fremden Orte ebensowenig zu rechter Wirkung kommen, wie die in den sonnigen Garten verpflanzte Waldblume. Die Mehrzahl der ererbten Schätze findet sich aber noch da, wohin sie unsre Väter brachten. Vermehrt um diese und jene Perle aus späterer Zeit tragen diese Bilder und Skulpturen recht wesentlich dazu bei, dem Gotteshause eine weihevolle Stimmung zu verleihen.

Werden diese Reichtümer aber hierdurch genügend ausgenutzt? Zur Weckung religiöser wie ästhetischer Gefühle bedürfte es einer eingehenden Betrachtung, einer Versenkung in die Kunstwerke. Der Kultus der Protestanten gibt aber dazu fast gar keine Gelegenheit. Während des Gottesdienstes soll der Protestant seine Aufmerksamkeit der Liturgie und der Predigt zuwenden. Ihm ist ein Herumgehen in der Kirche während dieser Zeit gar nicht erlaubt, indes den Katholiken gerade die verschiedenen Arten seiner Kultusübungen bald in diesen, bald in jenen Teil des Gotteshauses führen. Wenn aber die Zeit des Gottesdienstes zur Betrachtung kirchlicher Kunstwerke nicht geeignet ist, dann sollte zu andrer Zeit Gelegenheit hierzu gegeben werden.

Geschieht dies? Wohl selten genug. Zunächst hält man während der Wochentage die protestantischen Kirchen meist fest verschlossen. Man glaubt wohl, andernfalls besondere Personen zur Bewachung anstellen



Digitized by Google

zu müssen, während ein Bedürfnis nach steter Offenhaltung der Gotteshäuser nicht vorliege. Wir lassen dahingestellt, ob nicht doch mancher Protestant auch am Wochentage einmal Ruhe, Frieden, Stärkung und Erhebung an der weihevollen Stätte des Gotteshauses suchen möchte. Wir wollen heut nur von den Kunstschätzen und dem Genusse an ihnen reden. Wer ihn wünscht, kann sich die Kirche vom Küster aufschließen lassen. Aber wie umständlich ist das! Wie wenige entschließen sich, die Erfahrung bezeugt es, dazu! Muß das so bleiben? Von katholischen Kirchen zu schweigen, auch die englische, die dem protestantischen Bekenntnis doch nahe genug steht, kennt die bei uns übliche Aussperrung nicht.

Angenommen aber, daß die stete Offenhaltung der Gotteshäuser im allgemeinen nicht möglich sei, warum dann nicht wenigstens an dem Tage, der doch eben der Pflege religiösen Empfindens vorzugsweise gewidmet ist? Es scheint, als wünsche man mancher Orten gar nicht, daß der Gemeinde oder gar den Fremden die kirchlichen Kunstschätze ohne weiteres zugänglich gemacht werden, als schließe man sie nach Möglichkeit ab, um dann von denen, die sie doch sehen möchten, einen Obolus zugunsten des Kirchensäckels oder des Küsters zu erlangen. Braucht es der Aufzählung von Beispielen, wo dieser neue Kirchenpfennig besonders verstimmend „eingetrieben" wurde? Sogar unmittelbar im Anschluß an den feierlichen Sonntags-Gottesdienst? Ich denke, wir haben schon alle mehr oder minder unter solch kirchlicher Ungastlichkeit zu leiden gehabt. Viele werden das Entwürdigende eines derartigen Handels mit kirchlicher Kunst gar nicht mehr gewahr, so gewohnt ist er ihnen.

Man bedenke, welche ethisch-ästhetische, welche religiöse Schädigung für die breiteren Schichten eine Entziehung der kirchlichen Kunst bedeutet. Aber auch der egoistisch gesinnte Liebhaber, der von einer künstlerischen Kultur des Volkes nichts wissen will, wird zugestehen müssen, daß eine Besichtigung unter Führung eines möglichst rasch vorwärts treibenden Cicerone, der seine eingelernte Lektion aufsagt, zur liebevollen Versenkung in die Kunstwerke der Kirche, wie in das ganze Kirchenkunstwerk schwerlich geeignet ist.

Ueberall regt sich gegenwärtig das Verlangen nach Kunst. Beispiele von großer Opferwilligkeit zu ihrer Vermittlung sind bereits gegeben worden. Die Städte, auf die sich unsere Ausführungen beziehen, sind meist nicht unbemittelt. Sollten sie nicht auf die bescheidenen Erträgnisse aus den „Eintrittsgeldern in die Kirchen" — schon die Verbindung beider Worte erregt einen gelinden Schauder — verzichten können? p St

☞ Möbel und Geräte im Kunstwart

abgebildet, besprochen und wo es geht empfohlen zu sehen, ist ein alter Wunsch unsrer Leser, aber auch ein alter Wunsch von uns selber. Zu den Zeiten, da wir noch mit sehr bescheidenen Geldmitteln wirtschaften mußten, haben wir versucht, ihm zu entsprechen, aber mit den Techniken, die uns damals zur Verfügung standen, ging es nicht gut. Dann kamen andre Bedenken. Schon Bedenken mehr persönlicher Art: die tausend Leute, die wir nicht empfehlen konnten, würden in solchen Besprechungen leicht eine Reklame für die von uns teils selbst beeinflußten, teils so oder so unterstützten Werkstätten sehen, die sich bemühen, nach den auch im Kunstwart verfochtenen Grundsätzen der „neuen Bewegung" zu arbeiten. Dann, was wichtiger war, sachliche Bedenken: die „neue Bewegung" war bisher mit sich selbst sozusagen noch nicht



Digitized by Google

überall im reinen, es fehlte ihr noch an Klarheit der Ziele, und ein „Abwarten" schien deshalb angebracht. Ferner und vor allem: alle neuen Geräte und Möbel waren noch zu teuer, als daß wir da überhaupt schlechtweg empfehlen konnten. Nun scheint uns aber die Zeit zum Angriff auch dieses Planes für den Kunstwart reif. Den ersten Einwand brauchen wir nicht mehr zu scheuen: erstens haben sich jene Werkstätten aus sich heraus zu allgemein anerkannten Anstalten heraufgearbeitet, zweitens sind eine Anzahl andrer erstanden, die gleichfalls Gutes leisten, und für die wir eintreten können, ohne daß sie zu unsrem „Kreise" gehörten. Anderseits ist das ästhetisch ernsthaft zu nehmende Handwerk und die entsprechende Industrie jetzt überhaupt zu ruhigerer, zu stetigerer Entwicklung gekommen. Also: wir werden Möbel und Geräte auch in unsre Bilder einbeziehen und somit auch der deutschen Wohnung fortan in höherem Maße zu nützen suchen. Das soll bald beginnen.

### Zur Drahtkultur

Leider zu spät für dieses Fest lasen wir von der folgenden Nouveauté:

„Der plastische Weihnachtsbaum.
Prachtvolle Neuheit.
mit prächtigen Beleuchtungs- und Lichteffekten und selbsttätig sich bewegenden Engelreigen.
Einzig in seiner Art.
Prachtvolle Ausstattung. Wirkungsvollster und schönster Schmuck des Weihnachtstisches.
Zusammenlegbar in Schachtel verpackt. Größe 66 cm hoch, 22 cm tief.
Umfang 130 cm.
Preis nur Mk. 5.—."

---

„Es ist eine wunderliebliche, eigenartige Neuheit, die die Herzen von Jung und Alt entzückt. Ueber dem achteckigen, von vier Transparenten in Zeichnung und Kolorit innig wirkenden Weihnachtsbildern gebildeten Stall erhebt sich der dunkelgrüne Tannenbaum mit seinen zahlreichen Lichtern und Sternen. Wie die Hütte vier Engel umgeben, so umschweben in der Höhe der Tannenzweige wiederum acht Engel dieselbe. Auf der Spitze des Baumes wird eine Metallspitze angebracht und auf diese ein Engelreigen gesteckt." usw.

Auf Verlangen gibt's auch einen Musikuntersatz mit. „Nachdem man dann das Werk aufgezogen hat, stellt man die Drehung und die Musik an."

Wie hoch steht dieser Weihnachtsbaum schon deshalb, weil er sich dreht, über den ordinären, die das nicht können! Also weg mit dem grünen Tannenbaum, hier hat man für fünf Mark was Fertiges, was Feinfeines und was Praktisches! Es ist kein Waldduft dabei, wie bei den Fichten von draußen her, aber dafür stellt es sich in ein paar Jahren billiger. Es ist keine Liebe dabei, wie in den einst volkstümlichen Weihnachtspyramiden, von denen wir voriges Jahr eine abbildeten, wie sie Kind und Enkelkind von Wochen der Vormühen und Vorfreuden erzählen, aber was hat das Weihnachtsfest mit Liebe zu tun? Und wie viel sicherer macht der Musikuntersatz Klingling, als Menschengesang, bei dem die Kinderstimmen womöglich gar aus Aufregung versagen! Lebt allerorten das Surrogat, warum sollen wir da nicht auch die Christrose aufdrahten?

Schön ist übrigens auch eine Offerte, die Thiele & Greiner in Lausch a, Hoflieferanten, verschickten, betreffend „80 hochelegante und äußerst geschmackvolle Christbaumverzierungen", darunter „das selbsttätig harmonisch läutende und gesetzlich geschützte Glokkenspiel", besonders aber sie, die „jedem Kinde begeisterte Freude macht" und deshalb mit vollstem Rechte ganz extra fett gedruckt wird: „eine ca.



Digitized by Google

38 cm große, elegant frisierte bewegliche Puppe". „Wer unsre Offerte unbeachtet läßt, straft sich am eigenen Geldbeutel." O du Christfest mit gesetzlich geschützten Glockenspielen und elegant frisierten Puppen! A

## „Stunden mit Goethe"

(Selbstanzeige)

So nenne ich die kleine Vierteljahrsschrift, die ich bei E. S. Mittler in Berlin herausgebe; der zweite Jahrgang ist eben begonnen. Jedes Heft (Preis 1 Mk.) enthält einige Aufsätze, dann eine Reihe kürzerer Aeußerungen, die ich „Spaziergänge" getauft habe, weil man dergleichen wohl auf Spaziergängen besprechen oder bedenken könnte, sodann einige Charakteristiken neuer Bücher, einige Bilder und etwas Text dazu. Die Bilder, deren Wiedergabe nur zum Teil befriedigt, stellen Goethe selbst vor, sodann Personen seiner Umgebung und Freundschaft; einige sind ältere Illustrationen zu seinen Dichtungen und Abbildungen der Orte, in denen das Leben Goethes sich abspielte. Ich habe Ludwig Bartning und Heinrich Tessenow gebeten, allmählich das ganze alte Weimar in Federzeichnungen darzustellen. Im Text unterstützten mich bisher J. Burggraf, Max Diez, Julius Gensel, H. G. Gräf, G. v. Grävenitz, Otto Harnack, M. Heynacher, Karl Jentsch, B. Litzmann, L. Martens, Elisabeth Mentzel, A. Nechansky, W. Quincke, Christoph Schrempf, Emil Sulger-Gebing und Walter Vulpius.

Die kleine Zeitschrift dient nicht der Goethe-Philologie, noch überhaupt der Wissenschaft, auch nicht der Kunst. Mir ist es immer gleichgültig, wie solche Abstrakta gedeihen. Ich wünsche nur, lebendigen Menschen zu nützen, ihnen geistige Güter mitzuteilen, die ihre Tage reicher und schöner machen. Professor Witkowsky erklärt meine Goethe-Arbeiten für die eines Philisters, Professor Geiger, der Herausgeber des Goethe-Jahrbuchs, bezeichnet meine Zeitschrift für überflüssig, aber manchem andern ist meine Art willkommen. Meine Stellung zu Goethe ist diese: ich weiß, daß ich zeitlebens seine Schätze nicht ausschöpfen kann, er ist für mich der größte und reichste Mensch unter denen, die wir einigermaßen kennen können, ich halte ihn namentlich auch für einen sehr guten Menschen, aber ich glaube zugleich, daß viele seiner Gedichte schwach, daß viele seiner Briefe langweilig, daß viele seiner sonstigen Werke schlecht redigiert sind, und ich wundere mich über die Tatsache nicht, daß auch unsere besten Gebildeten nur einen sehr kleinen Teil von Goethes sämtlichen Werken lesen. Ich möchte viele zu Jüngern und Freunden Goethes machen, weil ich infolge solcher Jüngerschaft ein leichteres und schöneres Leben habe; die Erfahrung aber beweist, daß es nicht genügt, einfach auf die „Werke" hinzuweisen und diese in Volks- und Hausbibliotheken aufzustellen. Sondern es ist nötig, vom Menschen Goethe zu berichten, für ihn Anteil zu erwecken und auf die feinen Züge in seinen mündlichen und schriftlichen Aeußerungen hinzuweisen, seine Edelsteine aufzunehmen und ins rechte Licht zu halten. Das vollendete Kunstwerk wirkt durch eigene Kraft, Goethe hat solcher vollendeter Kunstwerke hunderte geschaffen, aber ein großer Teil seiner Werke bedarf der Beleuchtung, und sein größtes Kunstwerk, sein Leben, bedarf im ganzen und in tausend Einzelheiten der Schilderung. Wir können von Goethes Hinterlassenschaft mehr Nutzen haben, als seine leiblichen Enkel hatten; das geistige goethische Erbteil zu ergreifen bemühe ich mich und ich ermuntere andere, es sich gleichfalls anzueignen. W Bode





Digitized by Google

## Neue Kalender

Die Zeitung und der Kalender — bedenkt man, welche Bedeutung die eine wie der andere als Kanal für geistige Zuflüsse hat, so wird man immer wieder darauf achten, wie sie's auch ästhetisch treiben. Manches hat sich auch hier gebessert, im großen ganzen aber doch weniger, als man meinen sollte. Da geht als Typus des bieder seichten Familien-Hausfreundes immer noch der Gartenlaubenkalender zu vielen Tausenden ins Land. Dem Daheimkalender, der stets etwas besser geleitet war, läßt sich auch in diesem Jahre mehr Gutes nachsagen. Die lange Reihe der meist spottbilligen „Volkskalender" pflegt mit wenigen Ausnahmen unter aller Kritik zu sein; wir können sie hier nicht näher betrachten. Aber auf ein paar zum Teil neue Versuche zu Höherem, die man uns vorlegt, sei in aller Kürze hingewiesen.

Einen „Goethe-Kalender" gibt Otto Julius Bierbaum heraus (Leipzig, Theodor Weicher, 1 M.). Der von E. R. Weiß geschmackvoll ausgestattete Band hat den Wert einer Blütenlese, die, da sie aus Goethe zusammengestellt ist, nicht schlecht sein kann, und die überdies sehr billig ist. Bierbaums Absicht war, Goethe, „dieses höchste Phänomen deutschen Wesens", sozusagen auf dem Kalenderwege auch dort einzuschmuggeln, wo man sich vor der Lektüre der Klassiker bekreuzt. Widerstrebt aber das Wesen des Kalenders nicht einer Verquickung mit der Propaganda für klassische Kunst oder Literatur? Handelt es sich nicht hier, wenn irgendwo, um Zeitbücher, die Rücksicht zu nehmen hätten auf das gegenwärtige Leben, ja bis zu einem gewissen Grade selbst auf Jahr und Tag der Gegenwart? Deshalb erscheint es uns wohlgetan, daß z. B. „Die Freude" in diesem Jahre einfach als ein Hausbuch und nicht mehr als ein Kalender erscheint. Das Buch ist mit wertvollen Beiträgen fast ausschließlich der Vergangenheit sehr stattlich gefüllt. Alte Sprüche von Haus und Gerät; Briefe der Brüder Grimm; umfängliche Erinnerungen von R. v. d. Leyen an Johannes Brahms; sehr hübsche Wiedergaben nach Philipp Otto Runge und anderes machen den Band in der Tat zu dem „Stillen Buche", das dem Verleger Robert Langewiesche, Düsseldorf (1,80 M.), vorschwebte und das wir aufrichtig empfehlen können.

Eine Anzahl von Kalendern, die der örtlichen Heimat- und Denkmalspflege dienen und dadurch Mitarbeiter werden sollen an der Gesundung unserer ästhetischen Kultur, zeigen an, daß die kunstfrohe Bewegung unserer Tage noch keineswegs abflaut. Das Hauptgewicht auf besonders gute bildliche Ausstattung legt der „Rheinisch-Westfälische Kalender" (Lengfeldsche Buchhandlung, Köln), den Ernst Liebermann mit sechs farbigen Steinzeichnungen nach schönen Bauwerken des Landes geschmückt hat; sachkundige Erläuterungen sind beigegeben. „Hessen-Kunst" nennt sich der Kalender für „Kunst- und Denkmalspflege", von Christian Rauch herausgegeben und von Otto Ubbelohde reich mit Federzeichnungen geschmückt (Oskar Ehrhardt, Marburg). Bereits im zweiten Jahrgange erscheint im Verlage der Schweizerischen Bauzeitung zu Zürich der „Schweizer Kunstkalender" (1,60 M.) mit vielen, zum Teil recht hübsch gewählten Abbildungen alter Architektur- und Kunstdenkmäler. Der Herausgeber C. H. Baer rühmt die wohlwollende Aufnahme, die der erste Versuch dieses Kalenders im Lande gefunden hat — möchten doch alle Landschaften bei uns im Reiche einen ähnlichen Heimatsinn zeigen. Nicht



Digitized by Google

sie allein, auch die großen Städte sind selbständige Individuen genug, um, wenn nicht gleich eigene literarische Zeitschriften oder gar Witzblätter, wie um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, so doch wenigstens einen eigenen Kalender am Leben zu erhalten. In Leipzig hat in diesem Jahre der Verleger Georg Merseburger den Versuch mit einem „Leipziger Kalender" gemacht. Er ist noch nichts Fertiges, etwas bunt und formlos, aber bei gehöriger Beschränkung auf das Wesentlichste kann sicherlich eine auf die Dauer haltbare Form gefunden werden. Einzelne Abteilungen, wie die Jahreschronik, die statistischen Miszellen, der Aufsatz über einheimische Bauweise von Julius Zeitler, der kritische Bericht über die Tätigkeit des Schauspiels von Gustav Morgenstern — sind brauchbare Bausteine. Der zeichnerische Teil ist auch in dem neuen Kinderkalender dieses Jahres der schwächste. „Goldene Tage", ein Kalender für die deutsche Jugend, von Egon H. Strasburger und Wilhelm Kotzde (Schall und Rentel, Berlin) übertrifft schon in seinem ersten Band, der für 1906 vorliegt, den bekannten, aber jetzt recht minderwertigen Auerbachschen Kalender um ein Beträchtliches. Endlich sei für solche Leute, die gern ein tägliches Wissen sozusagen löffelweise in Bild und Wort einnehmen möchten, auf „Meyers historisch-geographischen Kalender" (Leipzig, Bibliogr. Institut, 1,80 M.) verwiesen. Aus dem überreichen Illustrationsmaterial des Verlags ist hier eine zweckentsprechende Auswahl getroffen und jedem Tage ein Bild aus so ziemlich allen Gebieten des Lebens, des Wissens und der Kunst zugeteilt worden. „Ich habe der Brüder viele im Reich, Doch keiner von ihnen kommt mir gleich; Ich bin der Beste und Schönste von allen . . ." Diese Vorrede freilich hätten wir trotzdem lieber entbehrt.

### Affenzucht

Schön bist du, das weißt du, nur leider zu sehr,
O wüßtest du's minder, so wärest du's mehr —

so hat seinerzeit Rückert gesungen, aber Mosses „Weltspiegel", Beilage zum „Berliner Tageblatt", scheint der entgegengesetzten Ansicht zu sein. Er hat eine „Kinder-Schönheits-Konkurrenz" veranstaltet, und auf seinen „Aufruf" hin haben 3822 Väter, Mütter und Tanten Photographien ihrer Herzblättchen eingesandt. Es ist „kein einziges wirklich häßliches Kind unter all den tausenden Kinderköpfchen zu finden", versichert die Redaktion. Demnach ist nicht zu besorgen, daß auch nur ein gekränkter Abonnent abspringe, und es ist Wahn, wenn wir schon unter den 47 Elite-Kindern neben den hübscheren einige kleine Scheusäler zu sehen glauben. Die 47 Mossescher Vor-Wahl nämlich sind im „Weltspiegel" abgebildet, und die Leser sollen nun abstimmen, welchen die Krone gebühre. Daß die Redaktion gar keine Ahnung davon zu haben scheint, wie widerlich dieser Eitelkeitsmarkt gottlob noch sehr viele berühren dürfte, das ist an der Sache wohl das interessanteste „Zeichen der Zeit".



Digitized by Google

## Unsere Bilder und Noten

Wenn der Winter am kältesten, der Tag am kürzesten und die Nacht am längsten und dunkelsten ist, dann spukt, so glaubten unsre Altvordern, zur tiefsten Mitternacht auf eine kurze Stunde der Sommer im Land. Mag er auch in unsre Januarnächte einmal hereinschauen — mit Toni Stadlers meisterhaftem Bild! Stadler, auf den vor Jahren zuerst Leopold Weber den Kunstwartleserkreis und damit überhaupt weitere Kreise hingewiesen hat, ist mittlerweile bekannt und hoch angesehen geworden, aber warum dieses kleine Bild ein Meisterbild ist, das läßt sich mit wenigen Worten wirklich nicht umschreiben. Denn Stadlers Kunst hat keine stark in die Augen fallende Eigentümlichkeit, die ihre „Note", die ihren besondern persönlichen Vorzug machte, von Bild zu Bilde geht sie gleichsam auf in der Landschaft, ihr nachfühlend mit dem feinsten Naturempfinden und sie in Farben künstlerisch zusammen bildend mit einer köstlichen Ausgeglichenheit. Wie Busch und Strauch in atmendem Pflanzenleben still vor sich hinträumen in diesem Stück Einsamkeit, wie tief in seiner seligen Ruhe, nur vom leisesten Wölkchen durchschwebt, der Sommerhimmel darüber blaut, und wie wundervoll all das zum Bilde zusammengehalten wird! Keine Spur von „Tapezierer-Harmonie" dabei, von jenem billigen Harmonisieren der verschiedenen Farben durch Beimischung einer gemeinsamen, etwa eines Brauns — alles hat hier sein besonderes Farbenleben, aber alle Töne klingen miteinander in dem reinsten vollen Akkorde.

Vom Sommer zum Winter — Franz Müller-Münsters „Wilde Jagd" zeigt eine andere Seite der Welt, die aber auch jetzt in den Zwölf Nächten so „zeitgemäß" wie etwas ist. Hei, geht das auf den gespenstischen Kleppern höchst glaubhaft durch die Luft! Es ist wirklich etwas wie Geistersehen, wo wir so oft bei verwandten Stoffen nur gruselig kostümierten Zirkus vorgeführt bekommen — und das hebt das Werk auf eine Höhe.

Giorgiones „Bildnis eines Mannes" aus der Berliner Galerie möchten wir den Freunden nicht nur mit den „Meisterbildern" zeigen, in deren neuer Folge es eben in größerem Formate erschienen ist, sondern auch hier, weil es eines der intimsten Bildnisse aller Zeiten ist. Sieht man's flüchtig an, meint man, man hab' es mit einem jungen Mann zu tun, sieht man dem dargestellten Herrn länger ins Auge und die kräftige Nase hinab auf den Mund, so bemerkt man, daß die Reife eines älteren, vielerfahrenen, ein wenig nervösen und in der Selbstbeherrschung durch intelligente und sittliche eigene Zucht geübten Mannes zu dem Beschauer spricht. Hier ist eines jener ganz „leisen" Bilder, als deren herrlichstes wir die Mona Lisa des Lionardo kennen, man könnte sagen: hier ist ein Geschwisterwerk zu ihr.



Digitized by Google

Unsere weitere Beilage tut wieder einen Blick auf unsre ästhetische Kultur. Eine Wallfahrtskapelle im Böhmischen, wie sie noch vor wenigen Jahren war und wie sie heute ist. Sie war gewiß nicht schön, sie war dabei sicher baufällig, und es war ganz in der Ordnung, daß man eine neue an ihre Stelle setzte. Hat denn keiner daran gedacht, daß man die Stimmung einigermaßen zu erhalten trachten sollte, die der genius loci so eindrucksvoll erzeugt hatte? Um den neuen Bau wird sie sich niemals bilden. Der Fall aber verdient der Erwähnung, weil er leider typisch ist, da man selbst bei der Ersetzung in besonderem Sinne geweihter Gebäude das gerade hier so wichtige Element der Stimmung des Ortes oft ganz ohne Not, oft bloß, sozusagen, aus Fahrlässigkeit zerstören läßt.

Als letzte Beilage geben wir den Cissarzschen Kunstwart-Kalender für 1906 mit.

Unsere Notenbeilage bringt, der Kalenderzeit entsprechend, ein Volkslied von den „Heiligen drei Königen" zur Gitarre oder mit einer unterlegten Klavierbegleitung. Die weiteren Strophen lauten:

Si walfahrten aus ihrn Dörfl' raus,
Der Melcher, der flankelt die Fahnstang voraus,
Und bitten und singen gar lobsan
Samt dritter das Kyrialeisan.

Sie zogen links um Herodes sein Haus;
Da schreit der Kalfakter zum Gutzerl heraus:
Herein, Zigeuner herein!
Der Stern geit ihnen den schein.

Der Kasper, der sprach: an feuriger Man
Führt uns schted auf St. Salvada hinan;
Der Stern verlieret den Schein
Und ließ die drei Kini allein.

Herodes hoffiert sie mit Brandwein und Bier,
Sie sprachen: wir suchen a Kiniglein hier,
Ein Kiniglein ist uns geboren
Sust tät uns der Teufel all holen.

Herodes zürnt zornigli über das Ding
Und dradelt am Finger dreimal n Vozring
Und schicket um d' Schiergn und d' Leviten,
Die kamen flugs all unter dn Schmitten.

Geht, suchet zu Bettelheim s Kiniglein dort,
Und findet ihrs Kindelein, zeigt mir den Ort!
Dann geh' i dohin a walfahrten,
So wollt er die Schelmerei karten.



Digitized by Google

Ein Engelein aber verwittert den Wind,
Und ſprach: zaigt s ihm d Feign ſtatt des Chriſtkind,
Der Schelm würd den Kreuzweg abbetten
Und s Kiniglein martern und tödten.

Sobald als ſie kamen zum Falltor hinaus,
Guckt wieder der Stern aus den Wolken heraus,
Und führt ſie hinab auf das Möſel
Ins Kripperl zum Ochſen und Eſel.

Dort hören ſie s Glori in Elſaß darin
Und ſan ihm machti viel Engel daſchien,
Maria legts Kindel in d Wiegn,
Sankt Joſeph verwadelt die Fliegn.

Raps ziegt König Hanſel die Goldbladen raus,
Sankt Melcher, der opfert ins Mirachen Straus,
Sankt Kaſper drei Pfund Hexen Rauch,
Da lächelt das Kindlein ſchlauch.

Jez Mueder und Vaderl, iez bfüt enk halt Got,
Nemts, kaffts enk n Fatſchen, Milch, Schmalz und a Brot,
Laßts Kindelein dem Rodes net ſecha,
Ade, wir mueſſe a iez haingeha.

Das Kindelein ſchappelt am Beutel voll Geld
Und wirft ſeine Taler herum in die Welt.
Dann zogn die drei Kini alleine
In Irland nach König am Rheine.

Das zweite Stück ſoll den Artikel über Abaco erläutern, das dritte unſern Hinweis auf Grädener.

Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blaſewitz; verantwortlich: der Herausgeber. Mitleitende: Eugen Kalkſchmidt, Dresden-Blaſewitz; für Muſik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge; für bildende Kunſt: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Perſonennamens an die „Kunſtwart-Leitung“ in Dresden-Blaſewitz; über Muſik an Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge — Manuſkripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D. W. Callwey — Druck von Kaſtner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — Für Oeſterreich-Ungarn für Herausgabe u. Schriftleitung verantwortlich: Hugo Heller in Wien I.



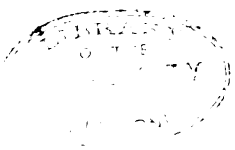
Digitized by Google

Mit Genehmigung von R. Bongs Kunstverlag

FRANZ MÜLLER-MÜNSTER

Digitized by Google

KW



Digitized by Google

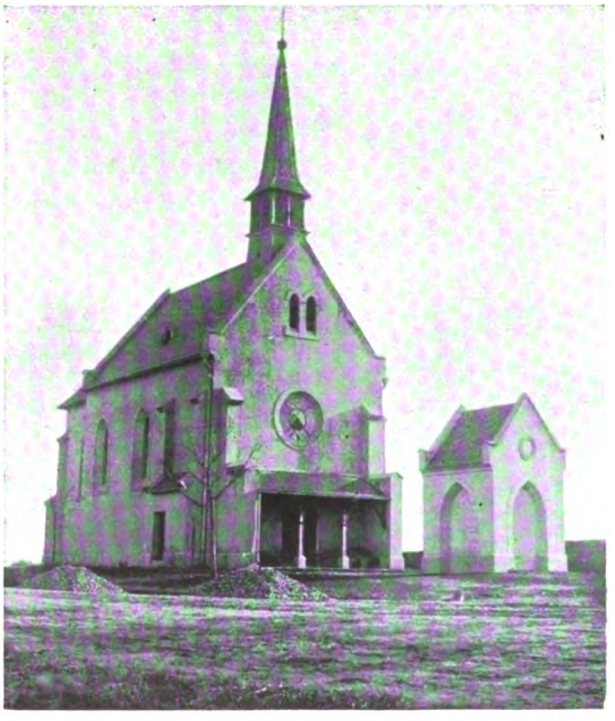
GIORGIONE

KW

Digitized by Google

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

Digitized by Google



KW

EINE WALLFAHRTSKAPELLE

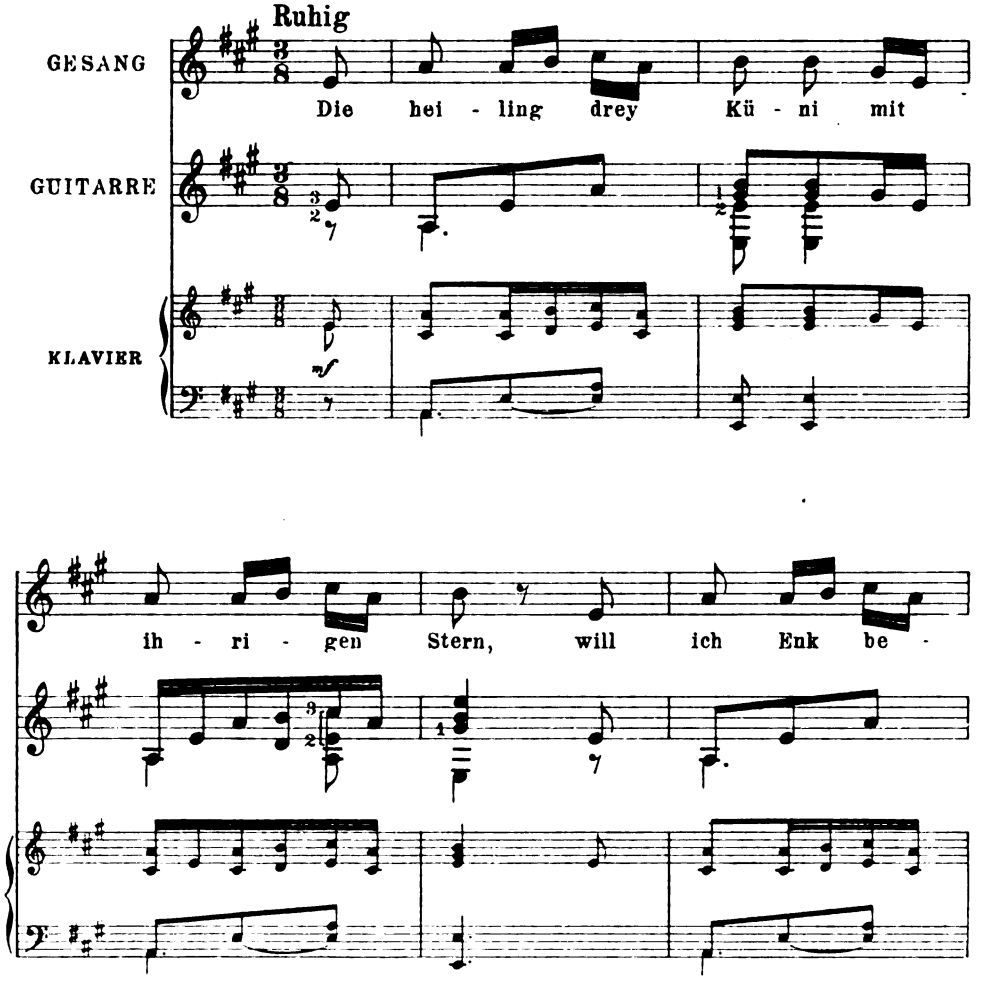
Digitized by Google

Digitized by Google

BEILAGE ZUM KUNSTWART

# Die heiligen drei Könige

Für Guitarre bearbeitet
und für Klavier übertragen von
HEINRICH SCHERRER

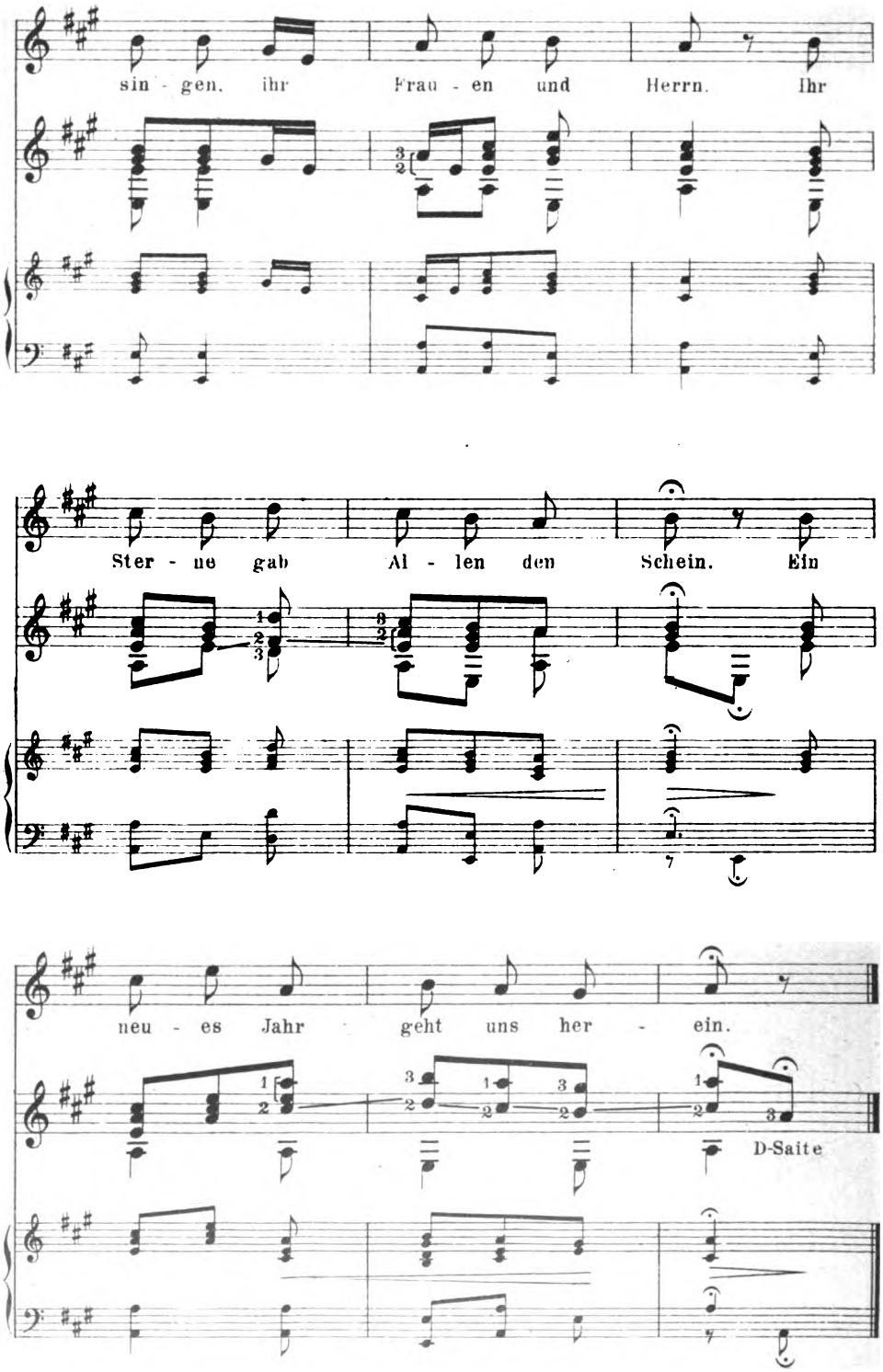



Eigentumsrecht vorbehalten. H. Scherrer

Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München

XIX,7
58074

Digitized by Google

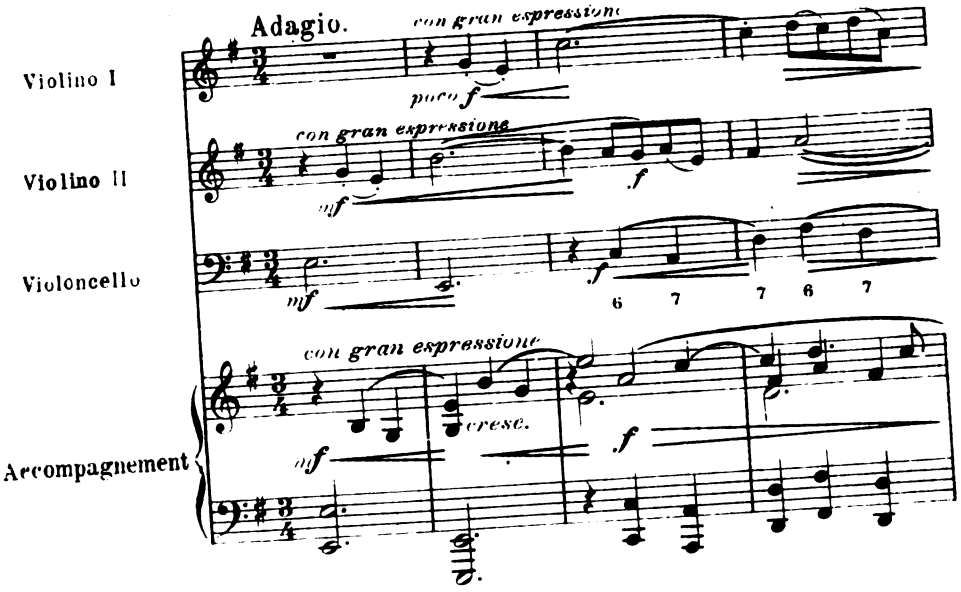


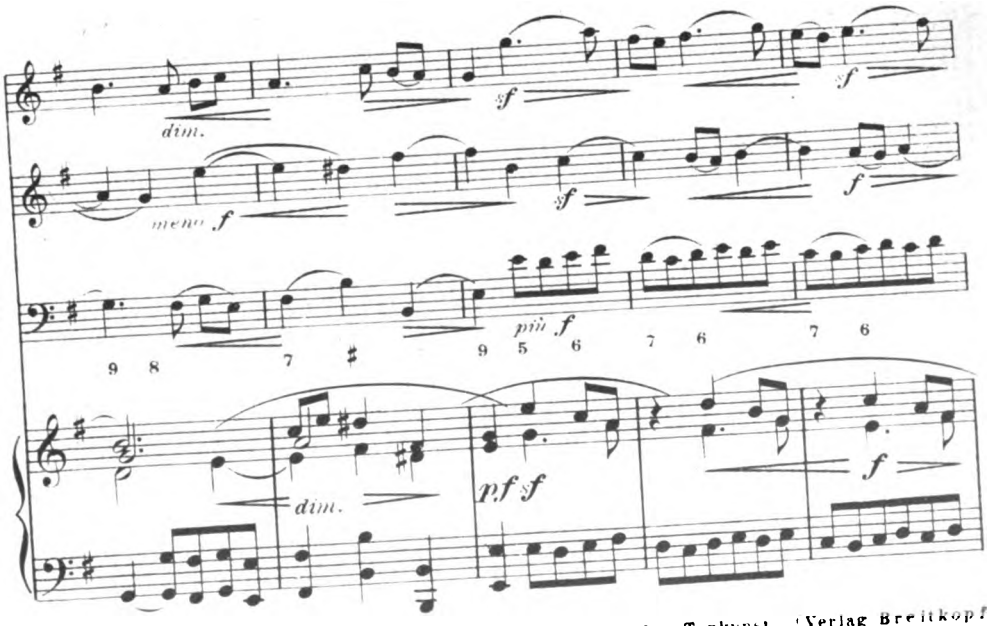



Digitized by Google

# E. F. Abaco

## ADAGIO
aus der Triosonate E moll
Op. 3, No. 6

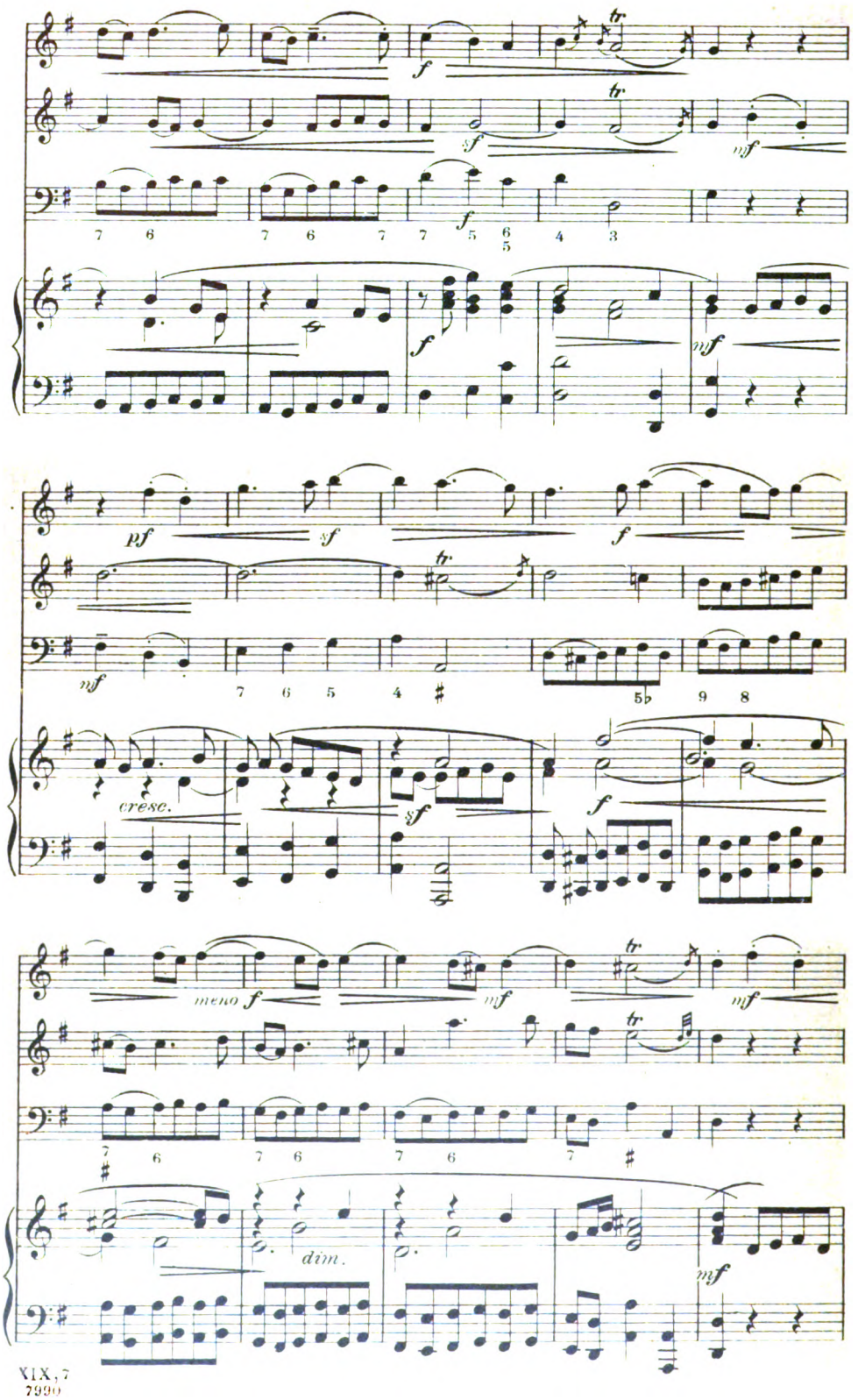



Mit besonderer Genehmigung Aus den bayrischen Denkmälern der Tonkunst (Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig)

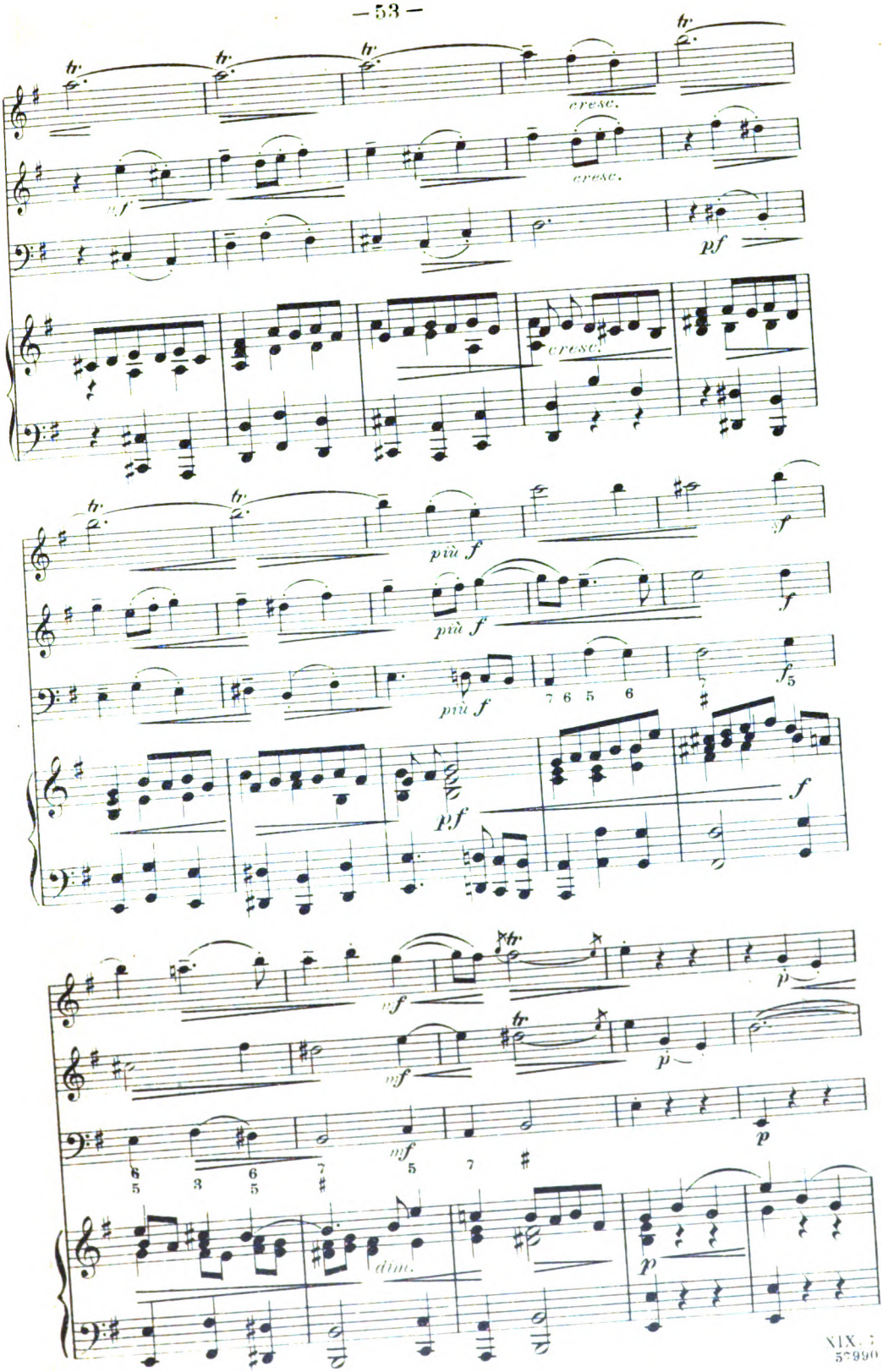


Digitized by Google

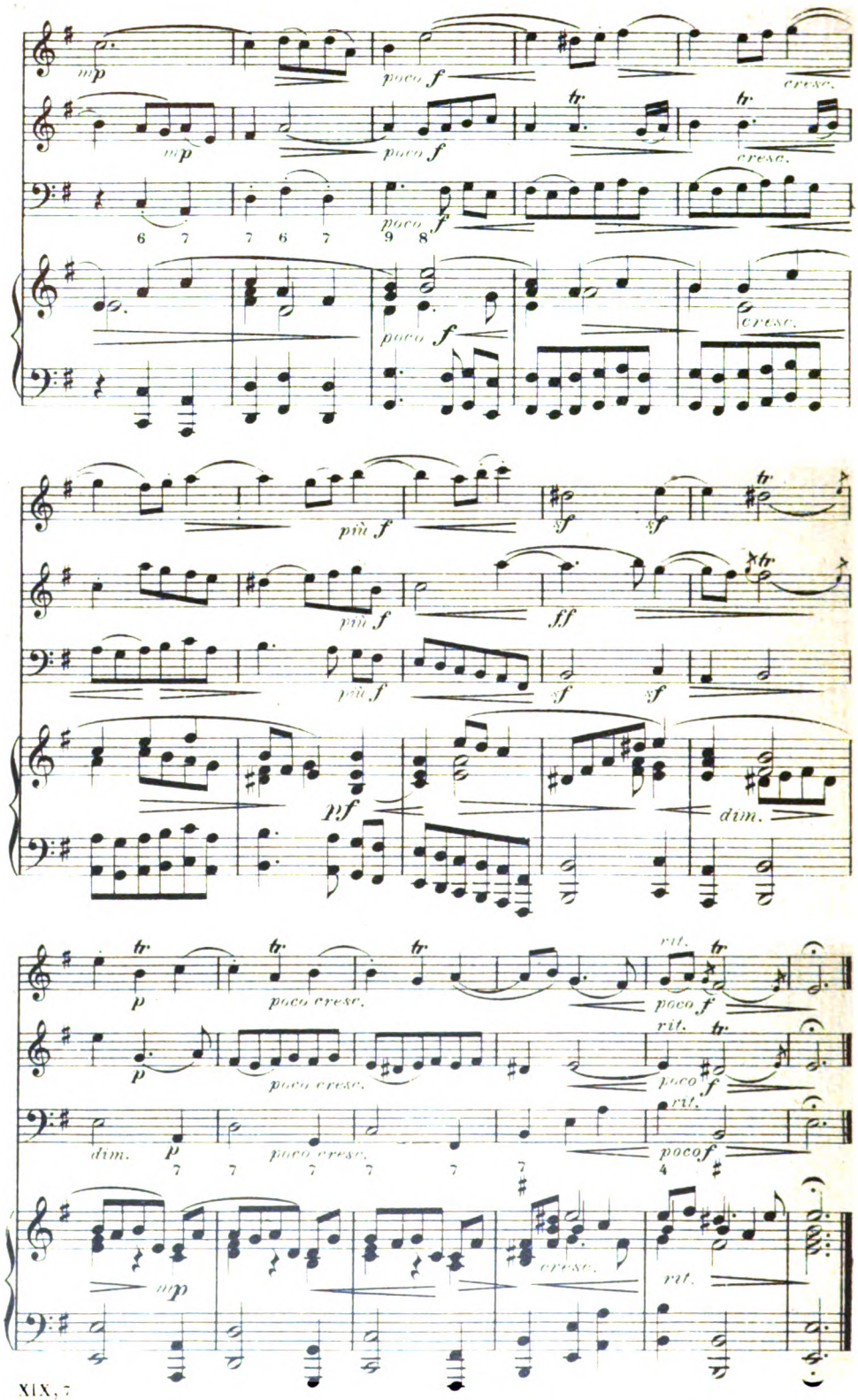





Digitized by Google




Digitized by Google

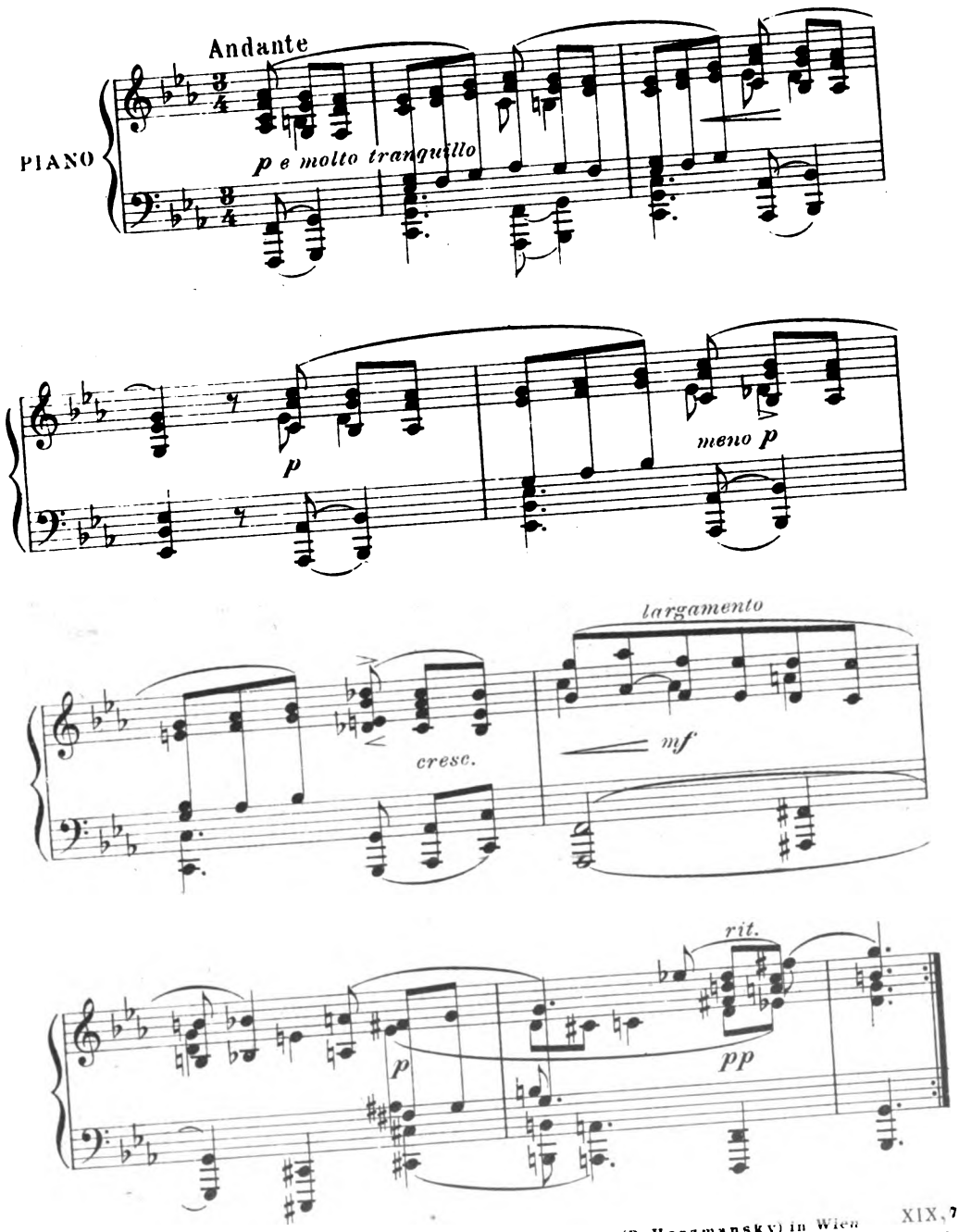





Digitized by Google

# HERMANN GRÄDENER

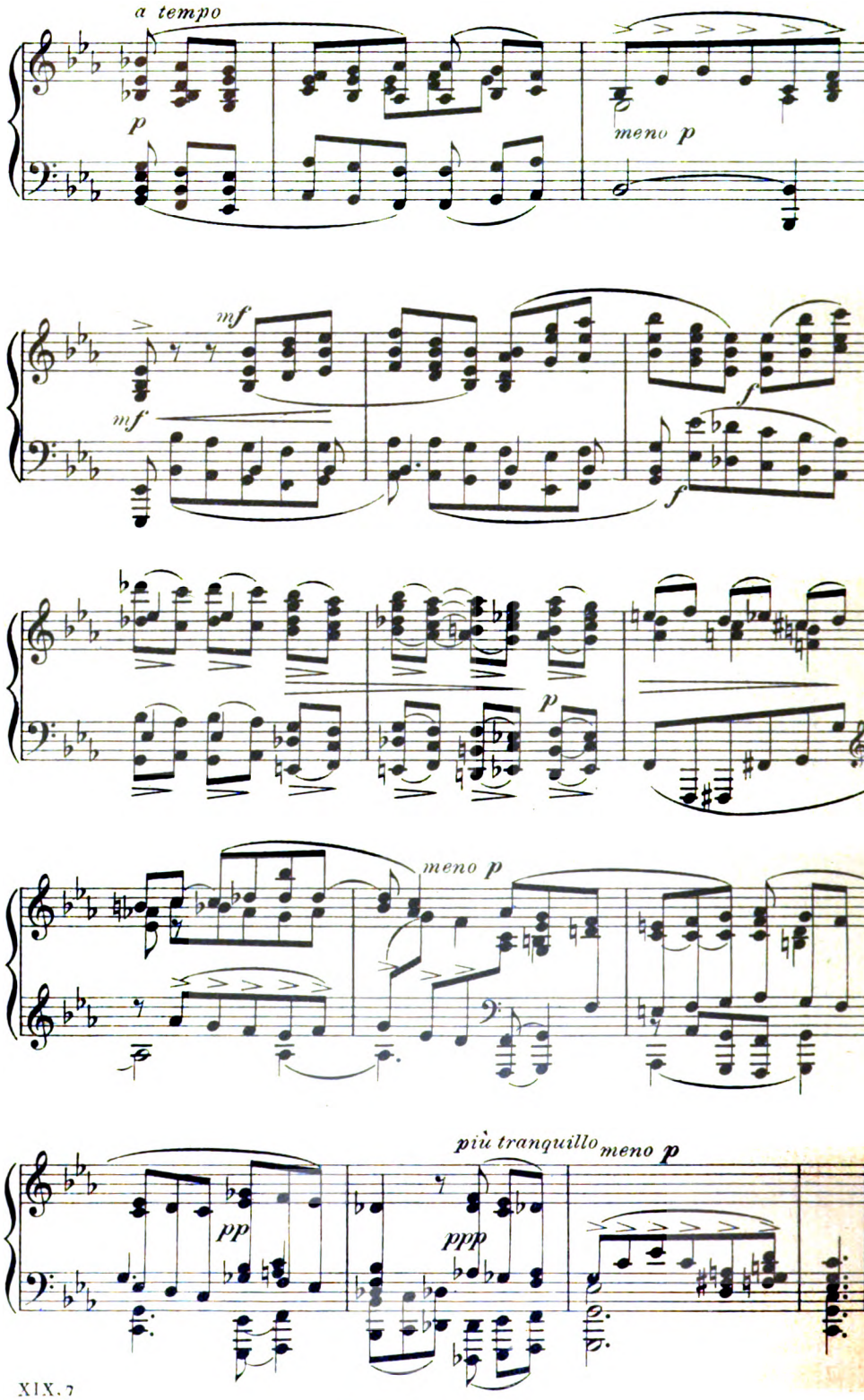
AUS DEN „STIMMUNGEN“
Op. 5




*) Mit besonderer Genehmigung des Verlags L. Doblinger (B. Herzmansky) in Wien

XIX, 7
52758

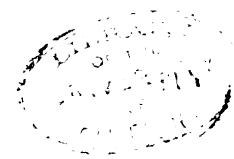
Digitized by Google




XIX. 7
57758

Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

Digitized by Google



Digitized by Google

Mozart

KW

DORIS STOCK

Digitized by Google

Zweites Januarheft 1906

19ter Jahrgang Heft 8

# Mozart

Den „Licht- und Liebesgenius der deutschen Musik" hat ihn Richard Wagner genannt, dessen hundertfünfzigsten Geburtstag man nun feiert. Der Licht- und Liebesgenius — wer wüßte eine treffendere Bezeichnung für Mozarts Wesen und sein Schicksal? In den Mythen aller Völker sterben die Licht- und Liebesgenien eines frühen Todes. Mozart! Man denkt an Frühlingsluft und Veilchenduft bei seinem Namen. Und seine Musik, die das Leben verklärt wie Morgensonnenschein, die selbst die dunkelsten Winkel der Welt übergoldet, ist sie uns in den Tagen der zunehmenden Verelendung der Kunst nicht ein doppelt teurer, kostbarer Besitz geworden, ein „Vorschmack des Paradieses", wenn man will, eine wonnige Zufluchtstätte mitten im verquälten, überreizten Tongewirre der Gegenwart, wo allen, die da Leid tragen, ein süß lächelnder Trost, eine unsägliche Zärtlichkeit, eine göttliche Heiterkeit winkt?

Darüber sind wir heute wohl alle einig. Nichtsdestoweniger werden an Mozarts Jubeltage die tausend bei diesem Anlaß geäußerten Meinungen vermutlich keine reine Harmonie ergeben. Am ehesten wohl wird die Uebereinstimmung darüber, was Mozart *war*, zustande kommen, also über alles, was seine geschichtliche Stellung anlangt. Am schwersten aber wird es sein, sich darüber zu verständigen, was Mozart *uns* ist oder was er *uns* einmal noch sein *könnte*. Denn da haben wir's mit einer zähen und wenig duldsamen Partei zu tun, die Mozart nicht in entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang *neben* die anderen Heroen der Musik gesetzt wissen will, sondern womöglich *über* sie; mit einer Partei, die seit der Schöpfung der „Eroica" nicht müde wird, der Zeit das „Zurück zu Mozart" laut ins Ohr zu rufen. Wie scharf ihre Stimme nun erst am hundertundfünfzigsten Geburtstag Mozarts aus dem allgemeinen Chor hervorstechen werde, man kann sich's jetzt schon nach früheren Erfahrungen vorstellen. Und die ganze Frage läßt sich nicht erörtern, ohne an die wichtigsten Grundlagen der musikalischen Aesthetik zu rühren.

Wagner, dem wir die tiefsten Aussprüche über Mozart zu verdanken haben, sagt: „Der deutsche Genius scheint bestimmt zu sein, das, was seinem Mutterlande nicht eingeboren ist, bei seinen Nachbarn aufzusuchen, dies aber aus seinen engen Grenzen zu erheben und somit etwas allgemeines für die ganze Welt zu schaffen, indem er dabei das Erbteil seiner deutschen Geburt rein und unverfälscht erhält, und dieses Erbteil ist: Reinheit der Empfindung und Keusch-



Digitized by Google

heit der Empfindung. So sehen wir denn, daß es ein Deutscher war, der die italienische Schule in der Oper zum Ideal erhob und sie, auf diese Art zur Universalität erweitert und veredelt, seinen Landsleuten zuführte. Dieser Deutsche, dieses größte und glücklichste Genie, war Mozart." Was man dem noch hinzufügen muß, ist aber, daß eine solche Erscheinung doch nur unter ganz besonderen ungewöhnlichen Zeitumständen und bei einer ganz besonderen individuellen Veranlagung möglich wurde. Nie zuvor war italienisches Musikwesen so fest in Deutschland eingenistet, nie zuvor die deutsche Musik der Anlehnung an fremde Muster so bedürftig wie in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Mit dieser Erkenntnis ist das törichte Verlangen, eine so eigenartige, zeitlich bedingte Kunst zum ewigen Vorbild zu erheben, eigentlich schon abgetan. Es fehlen uns heute einfach die Kulturvoraussetzungen dafür. Mozart mußte eine deutsche Oper mit der „Entführung" und der „Zauberflöte" aus dem Nichts erschaffen. Seither haben wir, dank Weber und Wagner, eine originale, deutsche Nationaloper. Mozart steigerte die welsche opera buffa in „Figaro" und „Don Juan" zum Gipfel ihrer Leistungsfähigkeit. Sollen wir die Italiener von heute, die Puccini, Giordano und Mascagni zu übertrumpfen suchen? Uebrigens hat das nationale Moment gerade seit Mozart eine besondere Bedeutung in der Musik erlangt, wir erblicken gerade in der Ausschöpfung der nationalen Kräfte, als des geistigen Jungbrunnens alternder Kulturen, ein oft bewährtes Mittel gegen den Verfall der Kunst. Was soll uns da die singende Internationale?

Aber Mozart selbst — so sehr wir ihn lieben und verehren: wir werden uns hüten, ihn als den „größten Musiker" auf Kosten anderer zu preisen. Wo wäre auch der Maßstab, um zu bestimmen, was hier größer oder kleiner ist? Weg mit dieser zwecklosen Schneiderästhetik! Wer da einsieht, daß nicht nur in den Werken der ganz Großen, der Bach, Beethoven, Wagner, sondern auch in denen vieler anderer Meister Fähigkeiten und Seiten der Musik offenbar geworden sind, welche wir bei Mozart vergebens suchen würden (Naturgefühl, schwebende, romantische Stimmung), mag von diesem Standpunkt aus auch Mozarts Eigenart selbst gerechter werden, mag das Eigenartige seines Wesens besser begreifen. Wenn die Schumann und Brahms, die Schubert und Robert Franz, die Chopin und Berlioz sich Mozart zum Muster genommen hätten — welchen Nutzen hätte das der Welt gebracht? Jede Persönlichkeit trägt das Gesetz ihres Schaffens in sich und bedient sich der ihr wahlverwandten Ausdrucksmittel. Weil sich aber die Zahl dieser Mittel im Laufe der geschichtlichen Entwicklung vermannigfaltigt, werden auch ähnliche Persönlichkeiten in verschiedenen Epochen eine recht verschiedene Sprache reden. Duplikate sind ohnehin überflüssig, und was wir von Mozartischem Geiste brauchen, das beziehen wir am liebsten von Mozart unmittelbar, nicht von einem seiner Nachahmer.

Was also sollen wir von Mozart empfangen? Etwa seine Form und seine Technik? Die ist doch ganz ein Kind ihrer Zeit, und jene Komponisten, die sich ihrer nach ihm bedienten, sind der Vergessenheit anheimgefallen. Oder seine Einfalt und Naivität? Wenn



Digitized by Google

aber ein Künstler ein komplizierter Mensch ist? Gott schütze uns vor dem gewollt „Naiven"! Am Ende gar seine Wahrhaftigkeit? Die ist ein Vorzug jedes wirklichen Künstlers. Oder seine Melodik? Den Musiker möchte ich sehen, dem etwas wie „Voi che sapete" einfällt und der das Blatt, worauf er's skizzierte, in den Papierkorb wirft. Solche Ratschläge können also nur dem Boden einer dilettantischen, gedankenlosen und phrasenhaften Kunstanschauung entspringen. In seinem Besten, Eigensten können wir also Mozart — wie jeden bedeutenden Künstler — gar nicht nachahmen, und in dieser Hinsicht bedeutet die Mahnung, ihn zum Muster zu nehmen, geradezu eine Geringschätzung für den unvergleichlichen Meister. Ich mußte diese polemischen Bemerkungen voranschicken, um die mancherlei Schlagworte von vornherein zu entkräften, welche die Mozartfeststimmung wieder durchschneiden werden und deren Vorboten man schon deutlich spürt.

Etwas ganz anderes ist es freilich, wenn der Ruf nach einer intensiveren Pflege der Mozartischen Werke ertönt. Mehr Mozart! Das ist ein Wort. Je mehr die moderne Musik der Komplikation zustrebt, umsomehr tut der Musikwelt als Gegengewicht die Erfahrung not, wie starke Wirkungen sich auch in den Grenzen der Einfachheit erzielen lassen. Je besser unsere Komponisten das „Inferno" zu schildern wissen, um so wichtiger ist es, das Bild des „Paradiso" aus der göttlichen Komödie der Kunst nicht verschwinden zu lassen. Je mehr sie der psychologische, um nicht zu sagen pathologische Zug unserer Zeit dazu treibt, sich in die versteckteften Abgründe des menschlichen Seelenlebens einzuwühlen, desto bedeutsamer wird eine Kunst, die auch das Moment der Sinnenfreude betont und unter Verzicht auf manche, den Menschen im Tiefsten packende und erschütternde Wirkungen uns vom Stoff befreit, uns erquickt und beflügelt. Man rühmt ferner an Mozart mit Recht die „kantable" Art seiner instrumentalen Stimmenführung — „er hauchte den Instrumenten den warmen, sehnsüchtigen Atem der menschlichen Stimme ein," sagt Wagner. Unsere Zeit nun möchte die Instrumente nicht mehr singen, nein, geradezu sprechen lassen und tut in dieser Hinsicht sicherlich oft ein Uebriges. Auch hier vermag Mozarts Pflege als kräftiges Gegengewicht zu wirken und den Sinn für eine singende Behandlung des Orchesters lebendig zu erhalten.

Dem „historischen" Mozartkult stehe ich ziemlich zweifelnd gegenüber. Sein unmittelbarer Nutzen ist gering. Es hat für Kunstgelehrte gewiß einen großen Reiz, sich Mozartsche Musik so vorzuführen, wie sie zu seiner Zeit vorgeführt wurde, auf alten Instrumenten, mit alter, spärlicher Besetzung, in kleinen Räumen. Nur verwechsle man das dadurch angeregte Interesse nicht mit dem ästhetischen Genuß und dem seelischen Eindruck. In den meisten Fällen gibt es eine Selbsttäuschung, der die Enttäuschung schließlich nicht erspart bleiben dürfte. Ueber der Sorge um das äußere, historische Gewand der Musik vergesse man also nicht das viel wichtigere: ihren inneren Gehalt, ihre Seele, damit der Hörer sich zuletzt nicht verdrossen abwende mit Leporellos: „'s ist nur sein Kleid — Barmherzigkeit!" Kann man den Werken die besonderen Bedingungen



Digitized by Google

wieder schaffen, unter denen sie entstanden sind, gut. Aber Lebensbedingungen sind es nicht. Es gibt eine Anpassung der Kunstwerke vergangener Epochen an die Verhältnisse der neuen Zeit. „Don Juan" schließt für uns mit dem Tode des Helden, und wir danken ergebenst für das fidele Schlußensemble, welches der Stil der „komischen Oper" diktierte. Für uns ist eben „Don Juan" keine komische Oper mehr. Es gibt ferner Kunstwerke, welche von der Phantasie des Urhebers für Ausdrucksmittel konzipiert sind, wie sie erst späteren Geschlechtern zur Verfügung standen, welche der Komponist aber mit den Mitteln seiner Zeit notgedrungen darstellen mußte. Diese Werke kommen dann erst in der Kunstpflege der Nachwelt ideal zur Geltung. Für Mozarts Zeitgenossen war es gewiß von Interesse, zu sehen, wie er über seine Vorgänger hinausging. Für uns Nachlebende kommt wieder der Abstand zwischen ihm und uns in Betracht. Mozart galt seinen Zeitgenossen als ein kühner Neuerer, der ungewohnte Mittel in Anspruch nahm, aber diesen Eindruck werden wir an den Vollklang des modernen Orchesters Gewöhnte aus einer historischen Aufführung niemals gewinnen können. Die Doktoren der Musikwissenschaft haben leicht reden: das Publikum müsse sich eben daran gewöhnen und gut unterscheiden lernen. Wie und wo? Am Nimmermehrstage. Ein Konzertsaal ist kein Seminar. Denken wir also lieber an das Nächste und lernen wir die künstlerische Persönlichkeit Mozarts zu lieben und zu verstehn, nicht sein historisches Kostüm als Merkwürdigkeit zu betrachten.

Ein Punkt ist es, in dem Mozart sich innigst mit den Bestrebungen der Modernen berührt, und von wo daher ein moderner Mensch über den Begriff der bloßen Annehmlichkeit hinaus am raschesten den Zugang zu ihm findet. Das ist die unfehlbare, treffsichere Psychologik seiner Werke, jene Kunst der Menschendarstellung, die ihn zum genialen, mit Shakespere vergleichbaren musikalischen Dramatiker stempelt. Für die Wahrheit und Feinheit dieser Charakteristik den Blick der Leute zu schärfen, das Publikum, das sich der Mehrheit nach noch immer an das dem absolut melodischen Sinn Gefällige dieser Weisen hält, darauf aufmerksam zu machen, wie diese Musik so ganz aus der Intuition der lebendigen Szene geboren ist, — es wäre eine dankbare Aufgabe, worein die Opernbühnen und die Musikkritiker sich teilen sollten, und sie ist bis jetzt nur zum kleinsten Teile gelöst. Das Bemühen der Wagnerfeinde in den Kriegszeiten des deutschen Musikdramas, welche den Melodiker Mozart gegen den „melodielosen" Wagner ausspielen wollten, hat nicht wenig dazu beigetragen, daß man das Dramatische bei Mozart stark vernachlässigte und aus dem Auge verlor. Anderseits geht auf diesen künstlich hervorgerufenen Gegensatz wohl die Abneigung der Wagnerschule gegen das Ensemble zurück, das, weit entfernt eine bloße musikalische „Einlage" zu sein, von Mozart an den Knotenpunkten der Handlung als ein hervorragend dramatisches Kunstmittel verwendet wird. Die Art, wie er in diesen Ensembles die Charaktere in den einzelnen Stimmen festzuhalten weiß, ward selbst von dem berühmten Gesangsquintett der „Meistersinger" nicht übertroffen. Die nachwagnersche Oper ist arm an Ensembles, vollends



Digitized by Google

an guten. Man blicke auf die betreffenden Sätze etwa in Wolfs „Corregidor" und Richard Straußens „Guntram", wenn man bei zweien der bedeutendsten Meister Beispiele suchen will. Die singenden Personen sind hier nur durch ihre Stimmlage, nicht im Ausdruck unterschieden. Als Anton Urspruch im „Unmöglichsten von allem" diese Mozartsche Ensembletechnik mit bewundernswürdiger Kunst erneuerte, fand er dafür beim Publikum, ja selbst bei vielen Musikern nur wenig Verständnis. Und nicht allzu viele wissen, daß das große Finale des zweiten Aktes von „Figaro" das erste Wunder im Bereiche der dramatischen Tonkunst ist. Nicht nur wie da die Musik den wechselnden Situationen folgt, aus ihnen hervorgeht, ist das wunderbare, sondern fast mehr noch die Kühnheit der Gestaltung, indem das Orchester die melodische, die thematische Führung übernimmt, während die Sänger dazu ihren Text deklamatorisch oder akzentuierend vortragen. Hier ist das Prototyp der ganzen modernen dramatischen Musik, die nie so heftig hätte bekämpft werden können, wenn man Mozart ehedem richtig verstanden hätte.

So ist uns Mozart in gewissem Sinne nicht nur ein Gegenpol der neueren Richtung, um uns im künstlerischen Gleichgewicht zu halten; er ist in vielem Betracht doch wieder auch der Vater der Moderne. Löst er nicht alle Kräfte aus, deren wir die Musik fähig wissen, weil die seelischen Bedürfnisse unseres Zeitalters von jenen seiner Zeit verschieden sind, so gibt er uns dafür geistige Werte, für die kein anderer Meister uns Ersatz böte, die eben nur die einzigartige Phantasie dieses Mannes erschaut und gestaltet hat. Darum kann Mozart nie veralten, weil sich das Verlangen nach diesen Werten in der Menschenbrust immer wieder aus sich selbst erzeugt. Lauter Mozarte zu haben, wie unsere Musikphilister wollen, wie langweilig wäre das! Diesen einen zu besitzen, wie unschätzbar ist dieses Glück!

Am würdigsten aber zeigen wir uns seiner, wenn wir seine Musik genießen, ohne deshalb die Güter zu mißachten oder gar zu schmähen, die uns die Schatzkammern anderer Meister bieten. Aber ach, wenn im Zeichen der frohen Botschaft allgemeiner Menschenliebe Hekatomben von Menschen grausam geschlachtet wurden, so hat man in Mozarts, des Liebereichen Namen hundert, vor allem Beethoven und Wagner, zu seiner vermeintlichen Ehre opfern zu können geglaubt. An solchen Versuchen sei es nun endlich genug. Alle namhaften Meister sind Vermannigfalter unseres Phantasielebens, lehren uns sozusagen, mit neuen Ohren in die Welt hinauszuhören. Wir spielen Bach und fühlen uns in den geistigen Kreis der deutschen Kantoren- und Organistenherrlichkeit versetzt. Wir hören Couperin, und die galante, zierliche, oberflächliche Welt des französischen Hoflebens umgibt uns. Und indem wir uns an Mozart freuen, tauchen wir unter in der Welt des Rokoko, mit seiner süßen Empfindsamkeit, seiner edlen Pflege der Gebärde, seiner unwillkürlichen Vorliebe für das Saubere, Symmetrische, Formvolle. Wir *erleben* das Rokoko. Seine Kultur wird mit eine Kraft *unserer* Seele. Aber außer dem Rokoko erleben wir auch noch diesen reinen Einzelmenschen Mozart, wie er über die Zeiten hin aus seinem Jahrhundert uns Heutigen die Hand reicht.



Digitized by Google

Darum ist Mozarts hundertfünfzigster Geburtstag kein bloßes geschichtliches Erinnerungsdatum. Es ist ein froher Tag, der Geburtstag eines Meisters, der noch lebt, dessen holde Macht wir noch jeden Tag an uns selbst erfahren. Niemals hat eine Zeit des Trösters und Freudebringers, der vom Geist der Schwere befreit, mehr bedurft als die unsere. Hier steht uns als unverlierbarer Besitz der Licht- und Liebesgenius der Töne. Schöpfen wir, in diesen Tagen der heißen Kämpfe und Seelenkrämpfe, doch oft und beherzt aus seiner goldenen, heilspendenden Schale. Mehr Licht! Mehr Liebe! Mehr Mozart! **Batka**

## Prosalyrik

Ein Lyriker ist vor allem ein Mann, der seine persönlichen Empfindungen für höchst interessant hält; er würde sonst kaum dazu kommen, uns seine Beziehungen zu einem Sternenblümchen mitzuteilen oder zu einem Vogel, der vorüberflog.

Daher kommt es, daß wir — wenn ich nicht irre — keinem anderen Künstler mit soviel Ungeduld entgegenkommen, als gerade dem Lyriker. Und keiner hat das auch mehr um uns verdient. Indessen, es kann geschehen, daß die Empfindungen, um die es sich handelt, wirklich eigentümlich, vielleicht gar bedeutend sind. Oder kann das nicht sein? Wenn nicht, was kann dann noch interessant oder bedeutend sein? Sind die Empfindungen nicht das Urmaterial, durch dessen Verarbeitung erst Verflechtung, Abstumpfung, Zusammensetzung alles andern entsteht? Weltanschauung und was man sonst nennen mag? Und wo eine Originalkraft auftaucht, werden da nicht vorerst die Empfindungen Eigenart haben und haben müssen? Irgend einen besonderen Klang? Irgend eine so noch nicht gespürte Richtung?

Die wenigsten Menschen bleiben dabei stehen. Auch in ihrer Kunst nicht. Sie gehen bald dazu über, den Inhalt ihrer Empfindung aus sich herauszusetzen, von sich loszulösen, um sie schließlich kritisch, praktisch, technisch weiter zu verarbeiten. Es liegt aber nahe, anzunehmen, daß alle wirklich neuen eigenartigen Empfindungen zunächst einmal lyrisch erklingen. Und es liegt nahe, anzunehmen, daß im Ausdruck dieses ersten Klingens schon früh eine Freude und ein Genuß empfunden worden ist. Wir glauben auch in der Tat, daß das Wort später ist als der Klang. Die ältesten Lieder sind Lieder ohne Worte. Und lange und bis heute, bis in die zivilisierteste Dichtung hinein erhält sich dieses Moment des rein Klanghaften in der Lyrik. Liliencron hat uns erst neuerdings wieder daran gewöhnt. Wir können es auch am Kinde noch heute verfolgen. Lange bevor sich ihm die erst bildmäßige Vorstellung formt, bevor es etwas sieht, wiegt es sich im Wohllaut der Klänge. Die Mutter fühlt gar wohl, weshalb sie singt. Aber auch später, wenn es längst sieht, ja spricht, ist das, worin es ruht und feiert, der Gesang, und zwar der Gesang ohne bestimmte Worte oder mit Worten, deren Bedeutung ihm gleich ist. Ja, das erste primitive Erzählen des Kindes ist lyrisch; es ist ganz außerordentlich schwer, einem kleinen Kinde



Digitized by Google

einen Vorgang abzufragen, dem es beigewohnt hat. Das Charakteristikum der epischen Erzählung fehlt dem ersten Kindesalter. Es gibt Kinder, die zum eigentlichen Erzählen überhaupt nie kommen. Sie nennen den Gegenstand der Erzählung, der zunächst liegt, und überschütten ihn mit Freudeninterjektionen. Ich kannte ein Kind, das ungefähr so erzählte: „Da war eine Puppe — ah, war die schön! — Das war eine Puppe — ah, war die schön! — Die müßtest du einmal sehen — ah, war die schön! — ich muß sie dir mal zeigen — ah, war die schön!" Das war der erste Vers. Fragte man weiter, etwa, wie sie denn aussah, so konnte man den zweiten Vers hören: „Die hatte ein Kleid an — ah, war das schön! — Das war ein richtiges Kleid — ah, war das schön! — Das müßtest du einmal sehen — ah, war das schön! — ich muß es dir mal zeigen — ah, war das schön!" Wie ein Indianergesang! Gewöhnlich kam freilich noch als Kehrreim ganz zum Schluß: „Das kann ich gar nicht sagen!" Ihre Empfindung auszudrücken lag diesem Mädchen viel näher und war ihm viel wichtiger, als die Vorstellung von der Sache zu geben. Aber auch wo die Kinder gestalten, schauen, vorstellen, liegt das Interesse nicht daran, das Bild von sich unabhängig zu machen, aus sich herauszustellen; sondern statt es wie in der Epik in sachliche Zusammenhänge mit anderen Bildinhalten, in eine vom Beschauer abgelöste Entwickelung zu bringen, besteht durchaus aller Fortschritt ihrer Erzählung, besteht alle Entwicklung im eigenen Erleben, und alle Bilder werden immerfort, kaum geboren, dahinein zurückgezogen. Der Charakter aber ist nicht der der Freude am uninteressierten Schauen, am Objekt, sondern der der Entzücktheit, alle Schilderungen haben etwas Dithyrambisches.

Solche Lyrik scheint nun überall hervorzubrechen, wo neue Empfindungen in großer Masse sich einstellen. In den Zeiten des Entstehens von Religion und Weltanschauungen. Und es ist kaum zufällig, daß der unter uns, der unsere Zeit am stärksten als das Heraufdämmern eines Neuen empfand, Nietzsche, so ganz und gar Lyriker war.

Aber zum Beispiel auch ein Mann, wie ihn das Aufwachen des neuen Erdteils als einen seiner ersten wirklich originalen Dichter hervorgebracht hat, Walt Whitman, ist durchaus Lyriker. Er ist so wenig zu epischer Darstellung fähig, daß er, ganz ähnlich den Kindern, mit der enthusiastischen Nennung von Gegenständen genug zu sagen glaubt. Und sein Enthusiasmus ist so kräftig und berührt so echt, daß man ihm glaubt.

Ergriffenheit den Dingen gegenüber, das ist das Grundelement des Lyrischen.

Sollte dieses Element nun an die gewohnten lyrischen Formen gebunden sein?

Aber vielleicht gerade wenn es ganz besonders stark irgendwo hervorbricht, ganz besonders es selbst, vielleicht gerade dann drängt es von selbst auf eine neue Form? — Von selbst! Ohne es zu wollen! Denn wo man in solchen formalen Dingen den Eindruck erhält, daß etwas gewollt ist, da tut man gut, alsbald wegzuhören;



Digitized by Google

denn da ist der Dichter vermutlich längst im Programm erstickt — zumal der lyrische, der so ganz erste Empfindung bleiben muß.

Wo aber umgekehrt man den Eindruck erhält, daß ein Dichter sich so einfach als möglich auszudrücken sucht, daß er nur darum vom Uebertommenen abweicht, weil das Herkömmliche für seine besondere Empfindung etwas Künstliches wäre, da ist Aussicht auf einen Dichter. Er will nichts, als sich aussprechen. Aber, indem eben eine starke und besondere Empfindung spricht, werden die einfachsten Sätze und Tatsachen seltsam, unerhört, wie aus einer anderen Welt.

Man wird theoretisch nicht leicht etwas gegen den Satz einzuwenden haben, daß jeder Mensch eine Welt für sich ist. Aber, daß seine Aussprache nun auch wie aus einer andern Welt kommen soll? Die Sprache ist doch gerade das Vermittelnde zwischen diesen Welten, sie setzt einen gewissen Kompromiß, eine gewisse Konvention voraus. Aber eben darum ist auch die Sprache für jeden Dichter das zu Ueberwindende. Eben dies Element, das das Wesen der Sprache allerdings ist, ist zugleich für den stark und eigentümlich Empfindenden, für den Dichter, das Hindernis; das, wogegen seine Empfindung ankämpft, im Kampfe, womit — könnte man fast sagen — sie Gestalt erhält, sichtbar wird, so wie die Gewalt der Wogen ihre ganze Kraft erst an einer Klippe zeigen kann, gegen die sie sie anrennen läßt.

Alle uns gewohnteren Mittel der Lyrik zeigen das. Sie versuchen die Sprache ihres konventionellen Wertes zu berauben und ihr persönlichen Gefühlswert einzuhauchen. Genau soviel als ihr das gelingt, haben ihre Mittel Wert und wenn es ihr mit anderen ungewohnten Mitteln besser gelingt, so sind eben diese die besten Mittel.

Ganz und gar ein Lyriker ist Knut Hamsun.

Er hat einmal einen Schimpfartikel gegen Walt Whitman veröffentlicht — er schimpft gern und von Herzen; es ist das ja auch eine lyrische Aeußerung des menschlichen Gemüts. Er schilt auf Tolstoi, auf Ibsen, auf Emerson, auf Shakespere. Man darf das für nicht viel mehr nehmen, als für einen Beweis dafür, daß er diese Dichter gelesen hat, — so also auch Walt Whitman.

Hamsun hat im Alter von achtzehn Jahren (1878) zwei Sachen erscheinen lassen, die meines Wissens nicht übersetzt sind. Darauf ging er, von Not gedrückt, nach Amerika, war Schiffer, Prärieardeiter, auch Eisenbahnschaffner, scheint es; nach zehn Jahren kehrt er zurück. In Amerika wird er Whitman gelesen haben. Nun wohl, so ungern er es hören würde und so ungemein ungleich sie auch tatsächlich sind — in der Art, wie alles vor seinem Blicke neu und besonders wird, liegt vielleicht ein unbewußter Einfluß Whitmans:

„Die weiten Tore der Dorfscheuer stehen offen,
Das getrocknete Gras der Erntezeit belastet den langsam gezogenen Wagen,
Das hellklare Licht spielt über dem Durcheinander von Graubraun und Grün,
Die Haufen sind aufgeschichtet, daß ihre Last sich biegt.

Ich binde, ich helfe; ich kam, hingestreckt oben auf der Ladung,
Ich fühlte ihre sanften Stöße, ein Bein auf dem anderen ruhend,



Digitized by Google

Ich springe von dem Querbalken und fasse den Klee und das Zittergras,
Und wälze mich kopfüber und verwirre meine Haare in den Rispen!

Allein weit durch die Wildnisse und Gebirge jage ich,
Wandernd, überrascht über meine eigene Behendigkeit und Fröhlichkeit.

Am späten Nachmittag eine sichere Stelle aufsuchend, um die Nacht zuzubringen,
Zünde ich ein Feuer an und brate das frisch erlegte Wild,
Schlafe auf den zusammengeschichteten Blättern ein, mit meinem Hund und dem Gewehr an der Seite" *

Auch in der völligen Unbekümmertheit um die überkommenen Formen? Whitman schreibt ja im Grunde auch Prosa, die er nur in Verszeilen absetzt. Oft glaubt man fast, er schriebe Kataloge.

Dies ist die Stadt und ich bin einer der Bürger,
Was die andern kümmert, das kümmert auch mich, Politik, Kriege, Märkte, Zeitungen, Schulen,
Der Bürgermeister und die Räte, Banken, Tarife, Dampfschiffe, Aktien, Kaufläden, Grundeigentum und persönliches Eigentum.**

Und Hamsun? Er schreibt Romane. Oder vielmehr: er schreibt über seine lyrischen Ketten „Roman" und sondert sie in „Kapitel". Doch wir wollen die Zusammenstellung der beiden nicht zu weit treiben, haben es vielleicht schon getan.

Möglicherweise ist es auch nur das Land, dessen Hauch in Walt Whitman lebt und in Hamsuns Bücher hinübergeschlagen ist? Das Land mit den weiten Prärien und ungeheuren Möglichkeiten und dem Meere zwischen ihm und der alten Kultur?

Ich hörte die Schwätzer schwatzen vom Anfang und vom Ende,
Aber ich rede nicht vom Anfang oder vom Ende.

Nie war mehr Anfang als jetzt,
Nie mehr Jugend oder mehr Alter als jetzt,
Nie wird es mehr Vollkommenheit geben als jetzt,
Oder mehr Himmel und Hölle als jetzt.***

Als Hamsun 1888 nach Europa zurückkehrte, schrieb er oder brachte mit — ich weiß es nicht — den „Roman" „Hunger", das eigenartigste seiner Bücher, das auch das mächtigste und bezeichnendste geblieben ist. „Es war damals, als ich in Christiania herumging und hungerte, in jener seltsamen Stadt, die keiner verläßt, ehe sie ihn gezeichnet hat." Das ist der erste Satz — und der ganze Inhalt des Buches. Ich habe nicht vor, Hamsun zu potenzieren; ich glaube, seine Mängel und Grenzen sehr deutlich zu sehen — ich rede davon noch ein Weniges — es gibt auch eine Reihe Schriftsteller, die ich ihm vorziehe, wenn man so überhaupt sprechen darf. Aber hier ist etwas, das ich mich nicht erinnere, schon einmal gefunden zu haben: Hamsun führt einen in zwei, drei Sätzen in ein Innenleben, das man nicht eher wieder verläßt, ja, aus dem man nicht eher

* Aus dem „Gesang von mir selbst" in der Schölermannschen Ausgabe. S. 47 ff. — ** Ebenda. S. 91. — *** Ebenda S. 41.



Digitized by Google

auch nur hinausblickt, als das Buch zu Ende ist. Auf den 274 Seiten steht nichts weiter, als daß der Erzähler hungert. Er „geht herum in Christiania und hungert". Weiter geschieht nichts. Das heißt es geschieht wohl allerlei, man erlebt es aber nur ganz von ferne. Da außen, ganz weit, an der Grenze des Hungers, da, ja da geht das andere Leben vorbei — man sieht und erlebt es, wie wenn man es träumte, wie etwas Unwirkliches, Sonderbares. Wirklich ist allein der Hunger. Und das Ganze ist spannend, es ist fast folternd.

Aehnlich ist es mit „Pan". Es sitzt jemand, denkt zurück und erwähnt ein paar Vogelfedern, grüne Federn, die er mit der Post erhalten hat, und dabei erinnert er sich an eine Zeit, die zwei Jahre zurückliegt. „Ich will zu meinem Vergnügen darüber schreiben; damals passierte mir etwas, oder es hat mir geträumt". Und wenn das Buch zu Ende geht — das Nachwort dieses Buches werde übergangen — so finden wir ihn über den zwei Vogelfedern. Er hat sie eben erhalten, mit der Post. „Eine eisige Furcht durchzieht mich, mir wird kalt. Zwei grüne Vogelfedern! sage ich vor mich hin. Nun, was ist damit zu tun! Aber warum wird mir kalt? Sieh doch, von den Fenstern dort kommt ein verdammter Luftzug. Und ich schließe die Fenster. Da liegen nun zwei Vogelfedern, denke ich weiter; mich dünkt, ich sollte sie kennen." Derart sind Hamsuns Mittel, dasselbe, was in der Verslyrik der Rhythmus, der Reim und das andere ist. Und der ganze Roman liegt zwischen der Ankunft der Vogelfedern und dem Besehen. Das heißt: wer genau liest und will, kann finden, daß ihm ein paar Tage Zeit gelassen sind, sich darein das Niederschreiben der Erinnerungen zu denken. Das ist aber etwas, was man liest, aber nicht bemerkt. Der ganze Roman ist wie ein Gedankenzug, ist, wie wenn man eine Türe aufmacht und wieder schließt.

Das zweite Kapitel dieses „Pan" beginnt so: „Es kann regnen und stürmen — darauf kommt es gar nicht an; oft bemächtigt sich an einem Regentage eine kleine Freude des Menschen und macht, daß er mit seinem Glück still beiseite geht. Dann stellt man sich auf und blickt gerade aus, hie und da lacht man leise und sieht sich um. An was denkt man? Eine klare Scheibe in einem Fenster, ein Sonnenstrahl auf der Scheibe, die Aussicht auf einen kleinen Bach und vielleicht ein blauer Spalt am Himmel. Es braucht gar nicht mehr zu sein. — Zu anderen Zeiten vermögen selbst ungewöhnliche Erlebnisse einen nicht aus einer gleichmäßig armseligen Stimmung zu reißen; mitten im Ballsaal kann man ruhig, gleichgültig und unempfindlich dasitzen. Denn unser eigenes Innere, das ist die Quelle von Kummer und Freude."

Die Auffassung eines Lyrikers! Aber was die Dichtungen dieses Lyrikers eigentümlich macht, das ist, daß er nicht vereinzelte Stimmungen gibt, sondern große weite Lebenszusammenhänge, ihrer ganzen Ausdehnung nach von innen gesehen. Man könnte fürchten, daß das eintönig sei. Das ist es nicht im Geringsten. Es ist ja doch alles die Welt hinauf und hinab Bestandteil des Innenlebens. Nur: während der eigentliche Erzähler, der sozusagen epische Erzähler, es herausstellt aus sich, den Schein zu erwecken sucht, als



Digitized by Google

bestünde es ganz für sich, als habe er gar keinen Anteil daran, so ist es hier gerade von der umgekehrten Seite gegeben, so, wie es erlebt wird. Die festen Gestalten sind in Empfindungen zurückgeschmolzen, traumhaft, — wenngleich als traumhafte dann wieder von höchster Plastik. Sehr stark und einheitlich beleuchtet also und aufs Höchste interessierend: „Denn unser Inneres, das ist die Quelle von Kummer und Freude" und damit von jeglichem Interesse.

Diese rein lyrische Entwicklung ganzer Lebenszusammenhänge, so unvergleichlich sie einerseits ist, bringt doch auf der andern Seite ganz bestimmte Eigenheiten mit sich, von denen ich für möglich halte, daß sie manchem dermaßen als Mängel erscheinen, daß sie ihm geradezu den Genuß verderben. Ob sie übrigens mit der Dichtungsgattung überhaupt und notwendig verknüpft sind, oder mehr in der besonderen Hamsunschen Psyche wurzeln, das möchte ich hier unentschieden lassen; nur darauf hinweisen, daß auch Goethe, der doch wohl in erster Reihe Lyriker war, sich mehr zur Schilderung hingegebener Stimmungen und Naturen angereizt fühlte als zum Gegenteil. Und doch eignet ihm so ganz und gar keine dekadente Stimmung und Haltung.

Es seien über diese Seite der Hamsunschen Dichtung des Näheren noch einige Worte erlaubt.

Wir kennen alle den Zwang, der uns manchmal in Gesellschaft oder auf der Straße befällt, uns vorzustellen, daß wir im nächsten Augenblick irgend etwas ganz Absurdes tun würden. Was für ein Aufsehen das wohl gäbe! Das macht uns für einige Augenblicke heiß und ist dann so plötzlich, wie es kam, verschwunden. Bei Hamsun tritt dergleichen dann aber wirklich ein. Und da er nicht Humorist ist, die Situation meist ernst ist, so wirkt es wunderlich, beklemmend, traumhaft. Und so wirken seine Menschen, — wenigstens die, in deren Innenleben er uns jeweils eingeschlossen hat — wie willenlos, wie hingegeben. Die Natur, die Instinkte haben über sie Macht gewonnen — „Pan". Nun ist dies die recht eigentlich lyrische Stimmung. Weshalb die lyrischen Glanzzeiten in die Jugend und dann freilich auch wieder in das Alter der Völker fallen. Wen nun die lyrische Aussprache solcher Zustände und Stimmungen als „Verherrlichung" berührt, der wird sich mit Recht von diesen Hamsunschen Büchern fernhalten. Und in der Tat ist es eine eigene Sache, einen ganzen „Roman" in lyrischen Stimmungen zu genießen, ohne irgendwo einen Halt im Charakter, im bewußten Willen zu verspüren. Ein Hin- und Herwogen, Geschehnisse wie Träume und keine Tat. Indessen, der Dichter gestattet es, die Bücher als lyrische Ergüsse und nicht als Schilderungen des Lebens zu lesen. Die Willenlosigkeit des Helden ist meistens sorgfältig motiviert. Im „Hunger" ist der Held physisch völlig geschwächt; in den „Mysterien" ist es ein an der Grenze der Verrücktheit und zum Teil schon jenseit Stehender; im „Pan" ist es — nun, sagen wir: ähnlich. In der „Viktoria" soll direkt eine Liebesleidenschaft geschildert werden oder sich aussprechen. In den einzigen einigermaßen „wirklichen" Romanen aber, die Hamsun geschrieben hat, „Redakteur Lynge" und „Neue (d. h. kulturlose) Erde" spielt das bewußte wollende Leben immerhin seine Rolle. „Neue



Digitized by Google

Erde" ist sogar ein sehr bitterer Angriff auf ehrloses Bohème-Leben und eine Verherrlichung der einfachen Tüchtigkeit. Und wenn man näher zusieht, kann man noch ein anderes sagen. Zeigen die Naturen der Hamsunschen Hauptwerke auch keine Elemente bewußten Willens und Strebens, so entschädigen sie doch dadurch, daß sie eigentümlich gutherzig, kindlich-ehrlich, ja innerlich vornehm, fast möchte man sagen: im Grunde rein sind. Dies macht sogar den Hauptreiz dieser Dichtungen aus. Wenn man hört, daß er einen ganzen Roman geschrieben hat, in dem ein Mensch in vier Stadien sich bis in die Nähe des Todes hungert, so vermutet man sicherlich die bittersten oder wütendsten Angriffe gegen die Gesellschaft, gegen die Zustände, gegen die Besitzenden, in diesem Buche zu finden. Von alledem ist nichts, kein Wort die Rede. Das verstärkt das Erschütternde dieses Buches ganz ungemein. Gerade, weil auf diese Weise nirgends eine Ablenkung nach außen, auf die Zustände, auf die Verhältnisse möglich ist, bleibt alles Interesse gesammelt auf das Innere dieses Hungernden. So ist das auch als Kunstmittel von allerhöchster Wirkung. Aber zugleich wirkt es auf unsre Vorstellung von dem Manne; man hat die Empfindung von einer ehrlichen und gerade gewachsenen Psyche, die sich nicht schnell und unedel erleichtert.

Immerhin kann das nicht hindern, bestärkt vielleicht sogar den Eindruck einer gewissen dekadenten Stimmung, des Herunterkommens, des Nachlassens, Nichtmehrwollens, des Ermüdens. Individuen, die von Vorgeschlechtern her auf hoher Stufe stehen und nun sinken. Und wer Gründe hat, sich solche Stimmungen vom Halse zu halten, dem wollen wir die Lektüre gerade der uns liebsten und unserer Meinung nach künstlerisch stärksten Bücher Hamsuns nicht anraten. Denn das muß zugestanden werden, daß er, je weiter er sich von seinem eigentlichsten Boden, der Prosalyrik, entfernt, desto schwächer wird. Am schwächsten wird er in den sogenannten Dramen.*

Arthur Bonus

## Protestantische Kunst

Es muß von vornherein anerkannt werden, daß sich der Protestantismus von je in einem schwierigen Verhältnisse zur bildenden Kunst befunden hat, über das er noch heute nicht hinaus ist. Er will reines Christentum sein, und das Christentum braucht an sich keine Kunst. „Gott ist Geist, im Geiste will er angebetet sein" — eine Religion dieses Bekenntnisses bedarf keiner Tempelhallen, nicht einmal der Bet-

* Von Hamsun sind erschienen: Hunger, Roman (3.50, gb. 4.50) — Mysterien, Roman (5.—, geb. 6.—) — Redakteur Lynge, Roman (3.50, gb. 4.50) — Neue Erde, Roman (4.—, gb. 5.—) — Pan, Aus Leutnant Glahns Papieren (2.50, gb. 3.50) — An des Reiches Pforten, Schauspiel (3.—, gb. 4.—) — Königin von Saba u. a. Novellen (.—, gb. 4.—) — Victoria, Die Geschichte einer Liebe (3.—, gb. 4.—) — Sklaven der Liebe u. a. Novellen (3.—, gb. 4.—) — Die Stimme des Lebens u. a. Novellen (1.—, gb. 2.—) — Königin Tamara, Schauspiel (2.—, gb. 3.—) — Munchen Vendt, Dramatisches Gedicht (3.—, gb. 4.—) — Abendröte, Schauspiel (2.—, gb. 3.—). Sämtlich bei Albert Langen, München. Die Titel der unsrer Meinung nach besten Bücher Knut Hamsuns haben wir gesperrt drucken lassen.



Digitized by Google

häuser; sie widerstrebt eigentlich allen Gottesbildern, allen Vermenschlichungen, allem sinnlichen Kultus. Es war nur folgerichtig, wenn die Reformation auch Bilderstürmer erzeugte. Es lag in dieser schwärmerischen, keineswegs nur unidealen Bewegung ein triebhafter Zug rückwärts zur bildlosen Religion Jesu, eine urchristliche Furcht vor der Gefahr des Fetischismus. Unevangelisch dachten die Bilderstürmer nicht, wenn auch unlutherisch. Dennoch haben wir heute eine protestantische kirchliche Kunst. Aber sie ist es noch immer mehr dem Namen, als dem Geiste nach; denn sie zehrt noch heute von dem Erbe katholischer Kunstentwicklung.

Auch die evangelische Gemeinde braucht, nicht aus kultischen, aber aus praktischen Gründen, Versammlungshäuser. Warum sollten diese nicht Kunstwerke sein? Ein Raum, in dem eine hochgestimmte Gemeinschaft von ewigen Dingen reden und hören will, muß diese Bestimmung wiederspiegeln, darf weder wie ein Kaufhaus, noch wie ein Palast, noch wie ein Schuppen aussehen. Echt und groß gedacht soll auch die protestantische „Kirche" sein, die uns den Dom des Himmels ersetze, unter dem wir von Rechts wegen den Herrn der Welt anbeten sollten. Nun aber, in unserer kirchenbaufrohen Zeit, was bauen wir denn? Nicht, daß uns die Otzen, Schwechten, Raschdorff im romanischen, im gotischen, im Renaissancestil Gotteshäuser errichten, ist das Verwunderliche. Wer wollte leugnen, daß die sehnsüchtig aufwärts strebenden Linien der Gotik, der wuchtige Ernst romanischen Steingefüges, die heitere Pracht erneuerter Antike religiösen Empfindungen Ausdruck geben, so wie sie ihnen entsprungen sind? Ich kann auch nicht finden, daß prächtige Kirchen aus edlem Material — wo einmal Geld und Anlaß vorhanden ist — als unevangelisch vermieden werden müßten; es wäre immer noch zwischen Pracht und Prunk zu unterscheiden. Der eigentümliche Mangel unserer Kirchenbaukunst liegt vielmehr darin, daß ihre Werke nicht evangelisch gefühlt sind. Sie baut wieder und wieder katholisch empfundene Gotteshäuser. Um den springenden Punkt zu bezeichnen: Da, wo der beherrschende Teil des Innenraumes der Altar ist, auf den alle Linien zustreben, auf den sich alle Blicke sammeln müssen, der sich auch sichtbar absetzt als das Allerheiligste im Heiligtume, da haben wir eine katholische Kirche, eine Stätte vornehmlich des Sakramentskultus. Wo dagegen die Kanzel dem Raume Maß und Richtung gibt, wo sie der Brennpunkt der Architektur ist, da ist der Sprech- und Hörsaal evangelischer Andacht. Und nun vergleichen wir mit dieser Forderung unserer Gottesdienste die Kirchenneubauten der Gegenwart! Ja, es ist wahr, es fängt an, sich leise etwas zu regen wie ein protestantisches Kirchenbauideal. Nach dem sogenannten „Wiesbadener System" hat man hie und da den pfeilerlosen Zentralbau versucht, in dessen mittlerer Axe sich Altartisch, Kanzel und Orgel übereinanderstufen. Das ist freilich nichts neues. Schon bald nach der Reformation hat man aus Gründen der Wohlfeilheit einfache Saalbauten mit dieser Anordnung errichtet; und die Zeit der Aufklärung schenkte uns praktische „Predigtkirchen" voll nüchterner Zweckmäßigkeit, durchweht von dem kühlen Hauch der reinen Vernunft. Dennoch darf diese nicht das oberste Gesetz des kirchlichen Kunstbaues sein. Mystik muß er enthalten, das große Geheimnis muß durch ihn schweben, als eine tiefe Sehnsucht muß



Digitized by Google

er emporwachsen, Gott wohnet im Dunkeln. Viel zu oft hat man das Wort mißbraucht, er „wohne nicht in Tempeln, von Menschenhänden gemacht". Freilich wohnt er darin, und wir spüren ihn umsomehr, je mehr dieser Tempel uns seine Größe ahnen läßt. Das soll natürlich keine Rückkehr bedeuten zu der „ehrwürdigen Nacht" der mittelalterlichen Kirchen. Das ist ein gar zu bequemes Mittel, weltentrückte Stimmung zu erzeugen, daß man die Menschen ins Dunkel sperrt. Sondern der Raum, die Linie soll Weihe und Andacht schaffen. Kurzum: was wir von einem protestantischen Gotteshause verlangen, und was auch unsere modernen Baukünstler höchstens ansatzweise erfüllen, ist, daß das Gebäude *symbolisch* sei. Und dies in zweierlei Rücksicht: symbolisch für ein Christentum, dessen Frömmigkeit nicht in der Abkehr von der „Welt" gipfelt, sondern in der Durchdringung der Welt mit „heiligem Geist"; symbolisch auch für eine Gemeinde der Gläubigen, die nicht Priesterkirche ist, sondern ein Bruderbund Gleichberechtigter. So sei das protestantische „Gotteshaus" zugleich Gemeindehaus, und dieser Idee dürften diejenigen neueren Versuche am nächsten kommen, welche an den beherrschenden Versammlungsraum — nicht etwa nur „Sakristei" oder gar „Taufkapelle" und „Trauungskirche" angliedern, sondern Sitzungssäle kirchlicher Körperschaften, Konfirmanden- und Vereinszimmer. Man gebe nur einmal den protestantischen Kirchenbaumeistern freie Bahn, eigenen Geist walten zu lassen. Man lasse sich nicht einschüchtern von den Stimmen etlicher: „das sei keine Kirche" (nämlich keine katholische) — wer weiß, ob nicht der Protestantismus etwas mehr architektonische Schöpferkraft hervortriebe als bisher? Und sollten in diesem eisernen Zeitalter selbst die kühnen Bogenspannungen modernen Eisengeflechts verwendet werden, um die Stimmung des Uebergewaltigen auszuprägen, welcher Protestant dürfte das „unchristlich" schelten?

Aber dieselbe Beschränkung, die die protestantische Kirche der Baukunst auferlegt, bindet in ihr auch die übrigen Künste. Sie können ja innerhalb des gottesdienstlichen Gebäudes sich ihm nur *unterordnen*. *Kirchliche Malerei* der Gegenwart — was wäre viel von ihr zu sagen? Auch hier ist die eigentümliche Schwierigkeit zu bedenken, in die der Protestantismus die bildende Kunst bringt. Was soll ihm am Ende der Kirchenmaler malen? Ihm fehlt der dankbare Stoff der katholischen Heiligenlegende, ihm fehlt die ewig junge Madonna, vor allem die Fähigkeit zur massiven Vermenschlichung der Gottheit. Denn wenn uns neuerdings aus der Apsis einer evangelischen Kirche byzantinische Christus- und Engelgestalten anblicken, so ist das mehr als Altertümelei, es ist Unwahrhaftigkeit. — So bleibt anscheinend dem protestantischen Maler nur das *Geschichtliche* am Christentum darzustellen übrig. Aber damit steht er erst recht vor seiner schwersten Aufgabe. Denn auch die evangelische Gemeinde verlangt in ihrem Bethause das *übergeschichtliche* Etwas zu sehen, nach dem der Glaube sich streckt. Wie es hineinlegen in die biblischen Personen, statt es nur äußerlich ihnen aufzuheften durch den goldigen Heiligenreif um das Haupt? Da hält man sich, auch noch in der Gegenwart, an die Schule der „Nazarener", malt ihre Gestalten voll antiker Seelenruhe, mit dem klassischen Faltenwurf, malt einen Christus mit dem frauenhaft sanften Gesicht und der immer segnenden Gebärde — und ist gewiß, damit keinen Anstoß zu erregen.



Digitized by Google

Aber man vergißt, daß der Geist jener Schule wohl dogmatisch-kirchlich, aber nicht biblisch, nicht protestantisch ist. So ist auch unsere kirchliche Malerei von heute im wesentlichen Vergangenheitskunst. Nichts beweist diese Regel mehr, als die aufsehenerregenden Fälle, daß Gebhardt, Thoma, Uhde und Steinhausen neuerdings mit bescheidenen kirchlichen Aufträgen bedacht worden sind. Wir fragen: Warum so spät, da diese bedeutendsten religiösen Maler der Zeit, längst berühmt und begehrt, bereits die Höhe ihres Lebens überschritten haben? Gewiß wirkte die Scheu vor dem Ungewöhnlichen mit, vor diesem Abweichen von dem „klassischen" Schönheitsideal. Aber der Hauptgrund ist wohl der, daß jene Künstler undogmatisch malen. Mit souveräner Freiheit stellen sie ihren Christus in ihre Welt hinein, in die einfach-natürliche, jedem gegenwärtige. Es ist der unzeitliche Heiland, den sie uns bieten, der dem Glauben überall, dem Unglauben nirgends ist. Das bedeutet: ihre heiligen Gestalten sind symbolisch empfunden, und zwar, das unterscheidet sie von der Kunst des Mittelalters und deren Epigonen: bewußt symbolisch. Die „Heilstatsache" tritt zurück hinter dem innig gefühlten gegenwärtigen Heil. Sie malen subjektives Christentum. Und das ist zu protestantisch, um leicht in die Tür der protestantischen Kirche einzugehen.

Noch stärker macht sich die Unfreiheit der Kirchenkunst fühlbar in der Bildnerei. Das protestantische Gotteshaus bietet an sich wenig Raum und Anlaß zu ihrer Entfaltung. Und es läßt sich nicht behaupten, daß die plastischen Christusdarstellungen neuester Kunst die Grenzen des Ueberlieferten, den hellenisierenden Thorwaldsen-Typus merklich überschritten. Die Stätte, an der in katholischen Landen individuelles religiöses Gefühl so lebhaft und großartig oft sich im Steine verkörpert, der Kirchhof, pflegt bei uns Evangelischen künstlerisch arm zu sein. — Dagegen führt uns die evangelische Kirchenmusik in ein stolzes Herrschaftsgebiet des Protestantismus. Im Reiche der Töne hat er mit der Kunst einen frühen und dauernden Bund geschlossen. Kein Wunder: so geistig zart, so ganz nur Gefühl ist die Musik, daß sie, die wort- und bildlose, hindurchschwebt durch alle Mauern der Dogmatik. Sie hat es leicht, interkonfessionell, rein religiös zu sein. Und dabei holt sie — echt-protestantisch! — aus der Tiefe des Gemütes die persönliche Frömmigkeit heraus, „der dunkeln Gefühle Gewalt".

Es ist immerhin eine erfreuliche Regung innerhalb unsrer heutigen Kirche, daß man die so wenig ausgenützten Gotteshäuser mehr zu liturgischer und rein musikalischer Erbauung öffnet. Nur könnte man auch dazu die Türen noch etwas weiter auftun. Wagner baute sich ein Festspielhaus, weil ihm die Alltagsbühne zu profan war. Warum bietet man nicht die Kirche dazu, wenigstens die Abendmahlszene des „Parsifal" den Gemeinden musikalisch zu übermitteln? Mit Tönen also, die doch weniger als das Bild die Gefühle an den einzelnen Vorgang binden? „Sie gehört nicht in die Kirche", sagt man, und da stehen wir wieder vor der Tatsache: eng und ängstlich sind die Bedingungen, die der Protestantismus als Kirchengemeinschaft den Künsten auferlegt. Ueberlieferte, im letzten Grunde katholische Formen bannen die freie Bewegung. Zwischen „weltlich" und „kirchlich" zieht man die ungewisse und doch streng geforderte Linie. Hochragende Geister müssen draußen bleiben, weil die Kirchenpforte für sie zu niedrig gebaut ist. Es ist ein Verhältnis gegenseitiger



Digitized by Google

Scheu und Unsicherheit zwischen der freien Kunst und der protestantischen Kirche.

Und es brauchte doch nicht so zu sein. Fassen wir „Protestantismus" nur weiter und tiefer: als Religion, als weltoffenes, weltverklärendes Christentum — wie viele von den Besten in der bildenden Kunst sind da unser! Ja, sind protestantischer als die „Kirche"! Man vergleiche nur Gebhardts Abendmahlsbild mit dem Lionardos, das noch immer als das „klassische" gilt. Aber dieses Kunstwerk, an dem einer mit Goethes griechenfrohem Auge sich ergötzen mag, wie kühl läßt es uns heutige, die wir Religion darin suchen, dieses Bild mit den gemessenen Linien eines platonischen Symposions! Wie anders wirkt Gebhardts Gemälde auf uns ein, diese Versammlung armer Leute mit den trostlosen, fragenden Mienen, denen da unter der Last des Unverstandenen ihr Himmelreich in Stücke geht. Heißt das nicht das Christentum hinüberführen aus griechischem in germanischen Geist? Ja, ist es nicht auch geschichtlich wahrer? Welchen Beruf hat doch die bildende Kunst gerade für den Protestantismus! „Die Kunst soll die unaussprechliche göttliche Wahrheit darstellen", sagte Richard Wagner. Wahrlich, was Theologen mühselig in abstrakte Begriffe fassen, das setzt ein Maler in einer begnadeten Stunde mit wenigen Pinselstrichen in leuchtendes Leben um, das sagt ein Tondichter in einer einzigen Melodie. Dem Protestanten sollte der Künstler als Prophet gelten, der „hinter die Dinge" sieht und die geheimnisvollen Abgründe aufdeckt, in denen die Quellen der Religion rauschen.

Aber damit sind die Grenzen des Protestantismus noch viel zu enge gezogen. Er ist ja nicht nur Religion, vereinfachtes Christentum: er ist Gesinnung, ist ein Neinsagen zu allem Geisteszwang, aller Gewissensunmündigkeit, aller Abtrennung eines „geistlichen" Lebensgebietes inmitten des weltlichen. So im Sinne Goethes, der „in Kunst und Wissenschaft wie immer protestieren" wollte. Nehmen wir den Begriff so, mit welcher Kunstrichtung der Zeit könnte sich der Protestantismus nicht verständigen und verbünden? Wo fände er nicht verwandte Regung, Geist von seinem Geiste? Insbesondere drei Strebungen heutiger Kunst sollten ihn nahe berühren: ihr soziales Empfinden, dieses Hineinleuchten in das kleine und kleinliche Alltagsleben der Neunzig vom Hundert, die für die klassische Kunst nicht vorhanden waren, es sei denn als Staffage. Hier ist die seelische Welt der „Armen" offenbar, denen doch erstlich „das Himmelreich gehört". Sodann die Heimatkunst, die Entdeckung der Ortsseele, die uns das deutsche Gemüt aufweckt und die naturhaften Wurzeln unserer Kraft weist. Und endlich, der „neue Stil", der uns helfen will, wieder in Einfachheit und Gediegenheit unsere persönliche Umwelt zu gestalten, abzusagen dem Scheinwesen in all unserem Lebensgehäuse, Künstelei und Unnatur zu verabscheuen — wahrhaftig, alle guten Geister des Protestantismus arbeiten da im Stillen mit! So ist es denn auch gut protestantisch, wo Flachheit und hohle Gespreiztheit sich für Kunst ausgeben, wo Lüsternheit durch Mittel der Kunst die untermenschlichen Triebe verhüllt oder unverhüllt reizen will, kräftig zu protestieren.

Und was auch die Zukunft für künstlerische Offenbarungen bringe, dem, der in der aufwärtssteigenden Kultur hohe Weisheit erzieherisch



Digitized by Google

walten sieht, muß es feststehen: es gibt für die Kunst keine inneren Möglichkeiten, die nicht auch die seinen wären. Aller Künste Höchstes und Bestes kann nicht wider ihn, sondern nur für ihn sein. Gehört es nicht zu seinem Glauben, daß es so sein muß? Nithack-Stahn

## Lose Blätter

### Von Mozart und über ihn

#### Aus Mozarts Briefen

Nach den „Originalien" herausgegeben schrieb Ludwig Nohl etwas altfränkisch auch auf den Titel der zweiten Auflage vom Jahre 1877, die immer noch die neueste ist. Sollte man's glauben — Mozarts Briefe in vierzig Jahren so kümmerlich vom deutschen Volke verlangt? Ist seine Schreiberei denn wirklich so schlecht? Wird nicht selbst aus den kindlichen Reise-Renommistereien der anmutige Genius des Meisters offenbar? Der Leser prüfe selbst. Vielleicht stellt er sich den stattlichen Band (Breitkopf u. Härtel) dann doch sogar in die kleine musikalische Hausbibliothek, die nur das Beste enthält. Unsere Proben sind mit Ausnahme von vieren den Briefen an den Vater entnommen.

*

Vergangenen Sonntag war ich im Amt beim Hl. Kreuz, um 10 Uhr ging ich aber zum Hrn. Stein. Wir probierten ein paar Sinfonien zum Concert. Hernach speiste ich mit meinem Vetter beim Hl. Kreuz. Unter der Tafel wurde Musik gemacht. So schlecht als sie geigen ist mir die Musik im Kloster doch lieber als das Orchester von Augsburg. Ich machte eine Sinfonie und spielte auf der Violine das Concert in B von Vanhall mit allgemeinem Applaus. Der Hr. Dechant ist ein braver lustiger Mann; er ist ein Vetter von Eberlin, heißt Zeschinger; er kennt den Papa ganz gut.* Auf die Nacht beim Souper spielte ich das Straßburger Concert; es ging wie Oel; alles lobte den schönen reinen Ton. Hernach brachte man ein kleines Clavichord, ich präludirte und spielte eine Sonate und die Variationen von Fischer. Dann zischelten die Andern dem Hrn. Dechant ins Ohr, er sollte mich erst orgelmäßig spielen hören. Ich sagte, er möchte mir ein Thema geben, er wollte nicht, aber einer aus den Geistlichen gab mir eins. Ich führte es spazieren und mitten darin (die Fuge ging ex G minor) fing ich major an und ganz was Scherzhaftes, aber im nämlichen Tempo, dann endlich wieder das Thema und aber von hinten. Endlich fiel mir ein, ob ich das scherzhafte Wesen nicht auch zum Thema der Fuge brauchen könnte? — Ich fragte nicht lang, sondern machte es gleich und es ging so accurat, als wenn es ihm der Daser angemessen hätte.** Der Hr. Dechant war ganz außer sich. „Das ist vorbei, da nützt nichts", sagte er, „das habe ich nicht geglaubt, was ich da gehört habe; Sie sind ein ganzer Mann. Mir hat freilich mein Prälat gesagt, daß er sein Lebetag Niemand so bündig und ernsthaft die Orgel habe spielen hören." (Denn er hat mich etliche Tage vorher gehört, der Dechant war aber nicht hier.) Endlich brachte einer eine

* Eberlin, der frühere Salzburger Capellmeister, war ein guter Kirchencomponist.

** Daser war ein Schneidermeister in Salzburg.



Digitized by Google

Sonate her, die fugirt war, ich sollte sie spielen. Ich sagte aber: „Meine Herren, das ist zu viel, das muß ich gestehen, die Sonate werde ich nicht gleich so spielen können." „Ja, das glaube ich auch", sprach der Dechant mit vielem Eifer, denn er war ganz für mich, „das ist zu viel, da gibts Keinen dem das möglich wäre." „Uebrigens aber", sagte ich, „ich will es doch probiren." Da hörte ich aber immer hinter mir den Dechant: „O du Erzschufti, o du Spitzbubi, o du du!" — Ich spielte bis 11 Uhr, ich wurde mit lauter Fugen-Themata bombardiert und gleichsam belagert. (23. 10. 1777.)

(Paris.) Sie schreiben mir, daß ich brav Visiten machen werde, um Bekanntschaften zu machen und die alten wieder zu erneuern. Das ist aber nicht möglich, zu Fuß ist es überall zu weit oder zu kothig, denn in Paris ist ein unbeschreiblicher Dreck. Im Wagen zu fahren — hat man die Ehre gleich des Tags 4 bis 5 Livres zu verfahren, und umsonst; denn die Leute machen halt Complimente und dann ist's aus, bestellen mich auf den und den Tag, da spiele ich, dann heißt es: „O c'est un prodige, c'est inconcevable, c'est étonnant!" — und hiemit adieu. Ich habe hier so Anfangs Geld genug verfahren und oft umsonst, daß ich die Leute nicht angetroffen habe. Wer nicht hier ist, der glaubt nicht, wie fatal als es ist. Ueberhaupt hat sich Paris viel verändert, die Franzosen haben lange nicht mehr so viel Politesse als vor 15 Jahren, sie gränzen jetzt stark an die Gröbheit, und hoffärtig sind sie abscheulich . . .

Wenn hier ein Ort wäre, wo die Leute Ohren hätten, Herz zum Empfinden und nur ein wenig etwas von der Musik verstünden und Gusto hätten, so würde ich von Herzen zu allen diesen Sachen lachen, aber so bin ich unter lauter Vieher und Bestien (was die Musik anbelangt). Wie kann es aber anders sein, sie sind ja in allen ihren Handlungen, Leidenschaften und Passionen auch nichts anderes. Es gibt ja keinen Ort in der Welt wie Paris. Sie dürfen nicht glauben, daß ich ausschweife, wenn ich von der hiesigen Musik so rede, wenden Sie sich an wen Sie wollen, — nur an keinen gebornen Franzosen, — so wird man Ihnen (wenns jemand ist an den man sich wenden kann) das nämliche sagen. Nun bin ich hier, ich muß aushalten und das Ihnen zu lieb. Ich danke Gott dem Allmächtigen, wenn ich mit gesunden Gusto davon komme. Ich bitte alle Tage Gott, daß er mir die Gnade gibt, daß ich hier standhaft aushalten kann, daß ich mir und der ganzen deutschen Nation Ehre mache, indem alles zu seiner größeren Ehre und Glorie ist, und daß er zuläßt, daß ich mein Glück mache, brav Geld mache, damit ich im Stande bin, Ihnen aus Ihren dermalen betrübten Umständen herauszuhelfen und zuwege zu bringen, daß wir bald zusammen kommen und glücklich und vergnügt mit einander leben können. Uebrigens sein Wille geschehe, wie im Himmel also auch auf Erden. Sie liebster Vater, bitte ich aber, sich zu impegniren indessen, daß ich Italien zu sehen bekomme, damit ich doch hernach wieder aufleben kann. (1. 5. 1778.)

Nun vom Erzbischof. Ich hab ein charmantes Zimmer im nämlichen Hause wo der Erzbischof logirt; Brunetti und Ceccarelli logiren in einem andern Hause, — che distinzione! — Mein Nachbar ist Hr. v. Kleinmayrn, welcher bei meiner Ankunft mich mit allen Höflichkeiten überhäufte; er ist auch in der That ein charmanter Mann.* Um 11 Uhr zu Mittag — leider

* Er war Salzburgischer Archivdirector.



Digitized by Google

für mich ein bischen zu früh — gehen wir schon zu Tische, da speisen die 2 Herrn Herrn Leib- und Seel-Kammerdiener, Hr. Controleur, Hr. Zetti, der Zuckerbäcker, 2 Herrn Köche, Ceccarelli, Brunetti und — meine Wenigkeit. NB. die 2 Herrn Leibkammerdiener sitzen oben an. Ich habe doch wenigstens die Ehre vor den Köchen zu sitzen. Nu — ich denke halt ich bin in Salzburg. Bei Tische werden grobe einfältige Späße gemacht; mit mir macht keiner Späße, weil ich kein Wort rede, und wenn ich was reden muß, so ist es allezeit mit der größten Seriosität. (Aus Wien. 17. 3. 1781.)

. . . . . Daß Sie die Hofschranzen über die Quere ansehen werden, will ich gerne glauben; doch was haben Sie sich aus solch elendem Gesinde zu machen; wie feindlicher daß diese Leute gegen Sie sind, desto stolzer und verächtlicher müssen Sie sie ansehen. — Wegen dem Arco darf ich nur meine Vernunft und mein Herz zu Rathe ziehen und brauche also gar keine Dame oder Person vom Stande dazu, um das zu thun, was recht und billig ist, was nicht zu viel und zu wenig ist.* Das Herz adelt den Menschen; und wenn ich schon kein Graf bin, so habe ich vielleicht mehr Ehre im Leib als mancher Graf. Und, Hausknecht oder Graf, sobald er mich beschimpft, so ist er ein Hundsfut. Ich werde ihm vom Anfang ganz vernünftig vorstellen, wie schlecht und übel er seine Sache gemacht habe, zum Schluß aber muß ich ihm doch schriftlich versichern, daß er gewiß von mir einen Fuß im A . . . und auch ein paar Ohrfeigen zu erwarten hat; denn wenn mich einer beleidigt, so muß ich mich rächen; und thue ich nicht mehr als er mir angethan, so ist es nur Wiedervergeltung und keine Strafe nicht. Und noch dazu würde ich mich mit ihm in Gleichheit stellen, und da bin ich wirklich zu stolz dazu, als daß ich mich mit so einem dummen Schöps vergliche. (20. 6. 1781.)

Das „D'rum beim Barte des Propheten" ist zwar im nemlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten, — und da sein Zorn immer wächst, so muß — da man glaubt, die Arie sei schon zu Ende — das Allegro assai ganz in einem andern Zeitmaße und andern Tone eben den besten Effect machen, denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorne befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maß und Ziel, er kennt sich nicht — und so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen. — Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allzeit Musik bleiben muß, so habe ich keinen fremden Ton zum F (zum Ton der Arie), sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten, D minore, sondern den weitern, A minore, dazu gewählt. — Nun die Arie von Belmonte in A-dur: „O wie ängstlich, o wie feurig" wissen Sie wie es ausgedrückt ist, — auch ist das klopfende Herz schon angezeigt — die Violinen in Octaven. (26. 9. 1781.)

Was die in dem Stücke selbst sich befindende Poesie betrifft, könnte ich sie wirklich nicht verachten. Die Arie von Belmonte „O wie ängstlich" könnte fast für die Musik nicht besser geschrieben sein. Das „Hui" und „Kummer ruht in meinem Schooß" (denn der Kummer kann nicht ruhen) ausgenommen ist die Arie auch nicht schlecht, besonders der erste Theil.

---

* Der Vater hatte angedeutet, daß auf solchem Wege die Sache wohl wieder ins Gleiche gebracht werden könne.



Digitized by Google

Und ich weiß nicht, bei einer Oper muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. — Warum gefallen denn die wälschen komischen Opern überall? — mit all dem Elend, was das Buch anbelangt! — sogar in Paris, wovon ich selbst Zeuge war. — Weil da ganz die Musik herrscht, und man darüber alles vergißt. Um so mehr muß ja eine Oper gefallen, wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet, die Worte aber nur blos für die Musik geschrieben sind und nicht hier und dort einem elenden Reim zu Gefallen (die doch bei Gott zum Werth einer theatralischen Vorstellung es mag sein was es wolle, gar nichts beitragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte setzen oder ganze Strophen, die des Componisten seine ganze Idee verderben. Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime — des Reimens wegen — das Schädlichste. Die Herrn, die so pedantisch zu Werke gehen, werden immer mitsammt der Musik zu Grunde gehen. — Da ist es am besten, wenn ein guter Componist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben im Stande ist, und ein gescheidter Poet als ein wahrer Phönix zusammen kommen. Dann darf einem vor dem Beifall der Unwissenden auch nicht bange sein. Die Poeten kommen mir fast vor, wie die Trompeter mit ihren Handwerkspossen! Wenn wir Componisten immer so getreu unsern Regeln (die damals, als man noch nichts besseres wußte, ganz gut waren) folgen wollten, so würden wir eben so untaugliche Musik, als sie untaugliche Bücheln, verfertigen. (13. 10. 1781.)

Ich habe heute Ihr Schreiben vom 26. erhalten, aber ein so gleichgültiges, kaltes Schreiben, welches ich in der That auf die Ihnen überschriebene Nachricht wegen der guten Aufnahme meiner Oper niemals vermuthen konnte. Ich glaubte (nach meiner Empfindung zu schließen) Sie würden vor Begierde kaum das Paquet eröffnen können, um nur geschwind das Werk Ihres Sohnes besehen zu können, welches in Wien (nicht platterdings gefallen,) sondern so Lärm macht, daß man gar nichts anderes hören will, und das Theater allzeit von Menschen wimmelt. Gestern war sie zum 4. Mal und Freitag wird sie wieder gegeben. Allein — Sie hatten nicht so viel Zeit. Die ganze Welt behauptet, daß ich durch mein Großsprechen, Kritisiren die Professori von der Musik und auch andere Leute zu Feinden habe! — Was für eine Welt? Vermuthlich die Salzburger Welt; denn wer hier ist, der wird genug das Gegentheil davon sehen und hören; — und das soll meine Antwort darauf sein. — Sie werden unterdessen meinen letzten Brief erhalten haben, und ich zweifle auch gar nicht, daß ich mit künftigem Brief Ihre Einwilligung zu meiner Heirath erhalten werde. Sie können gar nichts dawider einzuwenden haben, — und haben es auch wirklich nicht. Das zeigen Ihre Briefe. Denn sie ist ein ehrliches braves Mädchen von guten Eltern, — ich bin im Stande ihr Brod zu verschaffen, — wir lieben uns und wollen uns. Alles was Sie mir noch geschrieben haben und allenfalls noch schreiben könnten, wäre nichts, als lauter gutmeinender Rath! — welcher so schön und gut als er immer sein mag, doch für einen Menschen, der schon so weit mit einem Mädchen ist, nicht mehr paßt. Da ist also nichts aufzuschieben. Lieber sich seine Sachen recht in Ordnung gebracht und einen ehrlichen Kerl gemacht! — das wird Gott dann allzeit belohnen! Ich will mir nichts vorzuwerfen haben. (31. 7. 1782.)

Die Hrn. Wiener (worunter aber hauptsächlich der Kaiser verstanden ist) sollen nur nicht glauben, daß ich wegen Wien allein auf der Welt sei.



Digitized by Google

Keinem Monarchen in der Welt diene ich lieber, als dem Kaiser, aber erbetteln will ich keinen Dienst. Ich glaube so viel im Stande zu sein, daß ich jedem Hofe Ehre machen werde. Will mich Deutschland, mein geliebtes Vaterland, worauf ich (wie Sie wissen) stolz bin, nicht aufnehmen, so muß in Gottes Namen Frankreich oder England wieder um einen geschickten Deutschen mehr reich werden, — und das zur Schande der deutschen Nation. Sie wissen wohl, daß fast in allen Künsten immer die Deutschen diejenigen waren, welche excellirten. Wo fanden sie aber ihr Glück, wo ihren Ruhm? — In Deutschland wohl gewiß nicht! — Selbst Gluck, — hat ihn Deutschland zu diesem großen Mann gemacht? — Leider nicht! — Gräfin Thun, Graf Zichi, Baron van Swieten, selbst der Fürst Kaunitz ist deßwegen mit dem Kaiser sehr unzufrieden, daß er nicht mehr die Leute von Talent schätzt und sie aus seinem Gebiet läßt. Letzterer sagte jüngsthin zum Erzherzog Maximilian, als die Rede von mir war, daß solche Leute nur alle 100 Jahre auf die Welt kämen, und solche Leute müsse man nicht aus Deutschland treiben — besonders wenn man so glücklich ist, sie wirklich in der Residenzstadt zu besitzen. — Sie können nicht glauben wie gütig und höflich der Fürst Kaunitz mit mir war als ich bei ihm war; — zuletzt sagte er noch: „Ich bin Ihnen verbunden, mein lieber Mozart, daß Sie sich die Mühe gegeben haben, mich zu besuchen" ꝛc. Sie können auch nicht glauben was sich die Gräfin Thun, Baron van Swieten und andere Große für Mühe geben mich hier zu behalten, — allein — ich kann auch nicht so lange warten — und will auch wirklich nicht so auf Barmherzigkeit warten, — finde daß ich eben auch (wenn es schon der Kaiser ist) seine Gnade nicht so von Nöthen habe. (17. 8. 1782.)

Die Idee dermalen ist, sich bei der deutschen Oper mit Acteurs und Actricen zu behelfen, die nur zur Noth singen; — zum größten Unglück sind die Directeurs des Theaters sowohl als des Orchesters beibehalten worden, welche sowohl durch ihre Unwissenheit und Unthätigkeit das meiste dazu beigetragen haben, ihr eigenes Werk fallen zu machen. Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette — es sollte ein anderes Gesicht bekommen! — Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende National-Theater zur Blüthe gedeihen, und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfingen deutsch zu denken — deutsch zu handeln — deutsch zu reden und gar deutsch — zu singen!!! — Nehmen Sie nur nicht übel, mein bester Hr. geh. Rath, wenn ich in meinem Eifer vielleicht zu weit gegangen bin. Gänzlich überzeugt mit einem deutschen Manne zu reden ließ ich meiner Zunge freien Lauf, welches dermalen leider so selten geschehen darf, daß man sich nach solch einer Herzensergießung kecklich einen Rausch trinken dürfte ohne Gefahr zu laufen seine Gesundheit zu verderben. (An Anton Klein. 21. 3. 1785.)

Dieser Augenblick höre ich eine Nachricht, die mich sehr niederschlägt — um so mehr als ich aus Ihrem Letzten vermuthen konnte, daß Sie sich gottlob recht wohl befinden. — Nun höre ich aber, daß Sie wirklich krank seien! Wie sehnlich ich einer tröstenden Nachricht von Ihnen selbst entgegensehe, brauche ich Ihnen doch wohl nicht zu sagen; — und ich hoffe es auch gewiß — obwohl ich es mir zur Gewohnheit gemacht habe, mir immer in allen Dingen das Schlimmste vorzustellen. — Da der Tod (genau zu nehmen)



Digitized by Google

der wahre Endzweck unsers Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes! Und ich danke meinem Gott daß er mir das Glück gegönnt hat mir die Gelegenheit (sie verstehen mich) zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. — Ich lege mich nie zu Bette ohne zu bedenken daß ich vielleicht (so jung als ich bin) den andern Tag nicht mehr sein werde, — und es wird doch kein Mensch von allen, die mich kennen, sagen können, daß ich im Umgang mürrisch oder traurig wäre, — und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer, und wünsche sie vom Herzen Jedem meiner Mitmenschen.* — Ich habe Ihnen in dem Briefe, so die Storace eingepackt hat, schon über diesen Punkt (bei Gelegenheit des traurigen Todfalls meines liebsten besten Freundes Grafen von Hatzfeld) meine Denkungsart erklärt — er war eben 31 Jahre alt, wie ich. — Ich bedauere ihn nicht — aber wohl herzlich mich und alle die, welche ihn so genau kannten wie ich. (4. 4. 1787.)

Die Ode ist erhaben, schön, alles was Sie wollen, allein zu übertrieben schwülstig für meine feine Ohren.** Aber was wollen Sie! — Das Mittelding, das Wahre in allen Sachen kennt und schätzt man jetzt nimmer; um Beifall zu erhalten, muß man Sachen schreiben, die so verständlich sind, daß es ein Fiacre nachsingen könnte, oder so unverständlich, daß es ihnen, eben weil es kein vernünftiger Mensch verstehen kann, gerade eben deswegen gefällt. — Es ist nicht dieses was ich mit Ihnen sprechen wollte, sondern ich hätte Lust ein Buch, eine kleine musikalische Kritik mit Exempeln zu schreiben, aber n. b. nicht unter meinem Namen. (28. 12. 1782.)

Liebste, beste Freundin!*** Diesen Namen werden Sie mir ja doch noch wohl erlauben daß ich Ihnen geben darf? So sehr werden Sie mich ja doch nicht hassen, daß ich nicht mehr Ihr Freund sein darf und Sie nicht — mehr meine Freundin sein werden? Und — wenn Sie es auch nicht mehr sein wollen, so können Sie es mir doch nicht verbieten gut für Sie, meine Freundin, zu denken, wie ich es nun schon gewohnt bin. Ueberlegen Sie wohl was Sie heut zu mir gesagt haben. Sie haben mir (ungeachtet allen meinen Bitten) dreimal den Korb gegeben und mir gerade ins Gesicht gesagt, daß Sie mit mir nichts mehr zu thun haben wollten. Ich, dem es nicht so gleichgültig ist wie Ihnen, den geliebten Gegenstand zu verlieren, bin nicht so hitzig, unüberlegt und unvernünftig den Korb anzunehmen. Zu diesem Schritte liebe ich Sie zu sehr. Ich bitte Sie also noch einmal die Ursache dieses ganzen Verdrusses wohl zu überlegen und zu bedenken, welche war, daß ich mich darüber aufgehalten, daß Sie so unverschämt unüberlegt waren Ihren Schwestern, NB. in meiner Gegenwart zu sagen, daß Sie sich von einem Chapeau haben die Waden messen lassen.**** Das thut kein Frauenzimmer,

---

* Dieser Erguß bezieht sich auf die Freimaurerei.

** Vgl. Jahn, Mozart III, 334.

*** An Constanze gerichtet.

**** Jahn, Mozart III, 151 sagt: „Es war das eine Aufgabe beim Pfänderspiel, die allerdings für den freieren und in mancher Hinsicht frivolen Ton des geselligen Verkehrs jener Zeit Zeugniß ablegt, aber mit dem Maßstab der socialen Sitte und nicht der Sittlichkeit gemessen werden muß." Die



Digitized by Google

welches auf Ehre hält. Die Maxime in der Compagnie mitzumachen ist ganz gut. Dabei muß man aber viele Nebensachen betrachten: ob es lauter gute Freunde und Bekannte beisammen sind? ob ich ein Kind oder schon ein Mädchen zum Heirathen bin? besonders aber ob ich eine versprochene Braut bin? hauptsächlich aber, ob lauter Leute meines Gleichen oder Niedrigere als ich, besonders aber Vornehmere als ich dabei sind? — Wenn es sich wirklich die Baronin selbst hat tun lassen, so ist es ganz was anderes, weil sie schon eine übertragene Frau (die unmöglich mehr reizen kann) ist — und überhaupt eine Liebhaberin vom etcaetera ist. Ich hoffe nicht, liebste Freundin, daß Sie jemals so ein Leben führen wollten wie sie, wenn Sie auch nicht meine Frau sein wollen. Wenn Sie schon dem Triebe mitzumachen — obwohl das Mitmachen einer Mannsperson nicht allzeit gut steht, desto weniger einem Frauenzimmer, — konnten Sie aber unmöglich widerstehen, so hätten Sie in Gottes Namen das Band genommen und sich selbst die Waden gemessen (sowie es noch alle Frauenzimmer von Ehre in meiner Gegenwart in dergleichen Fällen gethan haben), und sich nicht von einem Chapeau (ich, — ich — würde es niemalen im Beisein Anderer Ihnen gethan haben), ich würde Ihnen selbst das Band gereicht haben, desto weniger also von einem Fremden, der mich gar nichts angeht. — Doch das ist vorbei und ein kleines Geständniß Ihrer dortmaligen, etwas unüberlegten Aufführung würde Alles wieder gut gemacht haben und — wenn Sie es nicht übel nehmen, liebste Freundin — noch gut machen. Daraus sehen Sie, wie sehr ich Sie liebe. Ich brause nicht auf wie Sie — ich denke — ich überlege und ich fühle. Fühlen Sie, haben Sie Gefühl, so weiß ich gewiß, daß ich heute noch ruhig werde sagen können: die Constanze ist die tugendhafte, ehrliebende, vernünftige und getreue Geliebte des rechtschaffenen und für Sie wohldenkenden Mozart. (29. 4. 1781.)

Liebstes Weibchen, hätte ich doch auch schon einen Brief von Dir! Wenn ich Dir alles erzählen wollte was ich mit Deinem lieben Portrait anfange, würdest Du wohl oft lachen. Zum Beispiel wenn ich es aus seinem Arrest herausnehme, so sage: grüß Dich Gott Stanzerl! — grüß Dich Gott Spitzbub — Krallerballer — Spitzignas — Bagatellerl — schluck und druck!* — und wenn ich es wieder hineinthue so lasse ich es so nach und nach hinunterrutschen, und sage immer Nu — Nu — Nu — Nu! aber mit dem gewissen Nachdruck den dieses so viel bedeutende Wort erfordert und bei dem letzten schnell: Gute Nacht, Mauserl, schlaf gesund! — Nun glaube ich so ziemlich was dummes (für die Welt wenigstens) hingeschrieben zu haben, für uns aber, die wir uns so innig lieben, ist es gerade nicht dumm. (13. 4. 1789.)

Ihren Brief hab' ich vor Freude vielmal geküßt. — Nur hätten Sie mich nicht so sehr loben sollen; hören kann ich so was allenfalls, wo man's gewohnt wird, aber nicht gut lesen. Ihr habt mich zu lieb, ihr guten Menschen; ich bin das nicht werth und meine Sachen auch nicht. Und was soll ich denn sagen von Ihrem Präsent, mein allerbester Herr Baron! Das kam wie ein Stern in dunkler Nacht, oder wie eine Blume im Winter, oder wie ein Glas Madeira bei verdorbenem Magen, oder — oder — Sie werden das

---

Baronin Waldstädten, die es ebenfalls hatte tun lassen, stand ohnehin nicht im besten Rufe.

* Anspielung auf einen scherzhaften Canon Mozarts, Köchel, Anh. I, 5.



Digitized by Google

schon selbst ausfüllen. Gott weiß, wie ich mich manchmal placken und schinden muß, um das arme Leben zu gewinnen, und Stännerl* will doch auch was haben. Wer Ihnen gesagt hat, daß ich faul würde, dem (ich bitte Sie herzlich, und ein Baron kann das schon thun) dem versetzen Sie aus Liebe ein paar tüchtige Watschen. Ich wollte ja immer immer fort arbeiten, dürfte ich nur immer solche Musik machen, wie ich will und kann, und wo ich mir selbst was daraus mache. So habe ich vor drei Wochen eine Symphonie gemacht, und mit der morgenden Post schreibe ich schon wieder an Hoffmeister, und biete ihm drei Klavier-Quatuor an, wenn er Geld hat.

O Gott wär' ich ein großer Herr, so spräch ich: Mozart, schreibe du mir, aber was du willst und so gut du kannst; eher kriegst du keinen Kreuzer von mir, bis du was fertig hast, hernach aber kaufe ich dir jedes Manuscript ab, und sollst nicht damit umgehen wie ein Fratschelweib. O Gott! wie mich das Alles zwischendurch traurig macht, und dann wieder wild und grimmig, wo dann freilich manches geschieht, was nicht geschehen sollte. Sehen Sie, lieber guter Freund und Gönner, so ist es, und nicht wie Ihnen dumme oder böse Lumpen mögen gesagt haben.

Doch dieses a Cassa del diavolo, und nun komme ich auf den allerschwersten Punkt in Ihrem Brief, und den ich lieber gar fallen ließ, weil mir die Feder für so was nicht zu Willen ist. Aber ich will es doch versuchen, und sollten Sie nur etwas zu lachen drinnen finden. Wie nämlich meine Art ist beim Schreiben und Ausarbeiten von großen und derben Sachen? — Nehmlich, ich kann darüber wahrlich nicht mehr sagen als das, denn ich weiß selbst nicht mehr, und kann auf weiter nichts kommen. Wenn ich recht für mich bin, und guter Dinge, etwa auf Reisen im Wagen, oder nach guter Mahlzeit beim Spatzieren, und in der Nacht, wann ich nicht schlafen kann, da kommen mir die Gedanken stromweis und am besten. Woher und wie, das weiß ich nicht, kann auch nichts dazu. Die mir nun gefallen, die behalte ich im Kopf und summe sie wohl auch vor mich hin, wie mir andere wenigstens gesagt haben. Halt ich das nun fest, so kömmt mir bald Eins nach dem Andern bei, wozu so ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Pastete daraus zu machen, nach Contrapunkt, nach Klang der verschiedenen Instrumente ꝛc. ꝛc. Das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nehmlich nicht gestört werde; da wird es immer größer, und ich breite es immer weiter und heller aus, und das Ding wird im Kopf wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so daß ich's hernach mit einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen, im Geist übersehe, und es auch gar nicht nacheinander, wie es hernach kommen muß, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen. Das ist nun ein Schmaus! Alles das Finden und Machen geht in mir nun nur wie in einem schönen starken Traum vor. Aber das Ueberhören, so alles zusammen, ist doch das beste. Was nun so geworden ist, das vergesse ich nicht leicht wieder, und das ist vielleicht die beste Gabe, die mir unser Herr Gott geschenkt hat. Wenn ich hernach einmal zum schreiben komme, so nehme ich aus dem Sack meines Gehirns, was vorher, wie gesagt, hinein gesammelt ist. Darum kommt es hernach auch ziemlich schnell aufs Papier, denn es ist, wie gesagt, eigentlich schon fertig und wird auch selten viel anders, als es vorher im Kopf gewesen ist. Darum kann ich mich auch beim Schreiben stören lassen und mag um mich herum

* Constanze, Mozarts Frau.



Digitized by Google

mancherlei vorgehen, ich schreibe doch, kann auch dabei plaudern, nehmlich von Hühnern und Gänsen, oder von Gretel und Bärbel u. d. gl. Wie nun aber über dem Arbeiten meine Sachen überhaupt eben die Gestalt oder Manier annehmen, daß sie Mozartisch sind, und nicht in der Manier eines Andern, das wird halt eben so zugehen, wie daß meine Nase eben so groß und herausgebogen, daß sie Mozartisch und nicht wie bei andern Leuten geworden ist. Denn ich lege es nicht auf die Besonderheit an, wüßte die meine auch nicht einmal näher zu beschreiben; es ist ja aber wohl blos natürlich, daß die Leute, die wirklich ein Aussehen haben, auch verschieden von einander aussehen, wie von außen, so von innen. Wenigstens weiß ich, daß ich mir das Eine so wenig, als das Andere gegeben habe.

(An einen Freund 1789, die Echtheit der Form ist nicht verbürgt.)

## Stimmen über Mozart

Vorbemerkung. Die nachfolgende Zusammenstellung von Urteilen über Mozart von seiner Lebenszeit her bis auf die Gegenwart zeigt, wie uns scheint, nicht ohne Reiz, wie das Bild eines Großen zuerst nur vereinzelt in hellsehenden Zeitgenossen aufblitzt, von den Auffassungen anderer verdunkelt wird, allmählich sich klärt und erst den Zeiten in ruhigem Glanze strahlt, die für den Meister selbst eine ferne Zukunft waren. Weitere kunstgeschichtliche Ansprüche erhebt unsre bescheidene Arbeit durchaus nicht.

*

**Josef II.** (Dillers von Dillersdorf hatte im Winter 1785/6 eine Unterredung mit Kaiser Josef II., die er in seiner Selbstbiographie folgendermaßen erzählt:)

Kaiser: Haben Sie den Mozart spielen gehört? Ich: Schon dreimal. Kaiser: Wie gefällt er Ihnen? Ich: Wie er jedem Kenner gefallen muß. Kaiser: Haben Sie auch den Clementi gehört? Ich: Ich habe ihn auch gehört. Kaiser: Einige ziehen ihn dem Mozart vor, worunter der Kreybich* à la tête ist. Was ist Ihre Meinung hierüber? Gerade heraus! Ich: In Clementis Spiel herrscht bloß Kunst, in Mozarts aber Kunst und Geschmack. Kaiser: Eben das habe ich auch gesagt. Ist es doch gerade, als wenn wir beide aus einerlei Buch studiert hätten. Ich: Das haben wir auch und zwar aus jenem großen Buche der Erfahrung. Kaiser: Was sagen Sie zu Mozarts Kompositionen? Ich: Er ist unstreitig eines der größten Originalgenies und ich habe bisher noch keinen Komponisten gefunden, der einen so erstaunlichen Reichtum von neuen Gedanken besitzt. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch damit. Er läßt den Zuhörer nicht zu Atem kommen, denn kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht schon wieder ein anderer herrlicher da, der den vorigen verdrängt, und das geht immer in einem so fort, sodaß man am Ende keine dieser wahren Schönheiten im Gedächtnis aufbewahren kann. Kaiser: In seinen Theaterstücken hat er den einzigen Fehler, daß er, wie sich die Sänger oft beklagt haben, dieselben mit seinem vollen Akkompagnement übertäubt. Ich: Das sollte mich wundern. Man kann ja auch Harmonie und Begleitungspiel anbringen, ohne die Kantilene

* Kreybich, ein Gegner Mozarts, war der Primgeiger in des Kaisers Nachmittagskonzerten.



Digitized by Google

zu verderben. Kaiser: Ich habe schon vor einiger Zeit zwischen Mozart und Haydn eine Parallele gezogen. Ziehen Sie mir auch eine, damit ich sehe, ob sie mit der meinigen übereinstimmt. Ich (nach einer Pause): Wollen mir E. M. erlauben, vorher noch eine Gegenfrage zu tun? Kaiser: Immer zu. Ich: Was ziehen E. M. für eine Parallele zwischen Klopstock und Gellert? Kaiser: Hm! Daß beide große Dichter sind, — daß man Klopstocks Werke öfter als einmal lesen müsse, um alle Schönheiten zu verstehen, daß hingegen Gellerts Schönheiten schon beim ersten Anblick unverhüllt daliegen. Ich: Hier haben E. M. meine Antwort. Kaiser: Mozart wäre also mit Klopstock und Haydn mit Gellert zu vergleichen? Ich: So halte ich wenigstens dafür. Kaiser: Charmant! Nun haben Sie mir wieder ein Stäbchen in die Hand gegeben, womit ich dem Kreybich auf seinen Gänseschnabel klopfen will. Ich: Darf ich so kühn sein, E. M. um Ihre Parallele zu fragen? Kaiser: Die sollen Sie gleich erfahren. Ich vergleiche Mozarts Komposition mit einer goldenen Tabatiere, die in Paris gemacht, und Haydns Komposition mit einer, die in London verfertigt ist.

**F. H. Jacobi:** Wir befanden uns höchst langweilig in der gestrigen Oper; das ist ja ein unerträgliches Ding dieser Don Juan! Gut, daß auch das überstanden ist. (Brieflich an Herder.)

**J. B. Schaul:** Welch ein Unterschied zwischen einem Mozart und einem Boccherini! Jener führt uns zwischen schroffen Felsen in einen stachligen, nur spärlich mit Blumen bestreuten Wald; dieser hingegen in lachende Gegenden mit blumigen Auen, klaren rieselnden Bächen, dichten Hainen bedeckt, worin sich der Geist mit Vergnügen der süßen Schwermut überläßt, die ihm auch von ferne von jenen anmutigen Gegenden noch eine süße Erquickung gewährt. Ja ich bewundere die sinnreiche Kunst jenes musikalischen Dädalus Mozart, der so große undurchdringliche Labyrinthe zu bauen gewußt hat, aber ich kann die Ariadne nicht finden, die mir den Faden reicht, um den Eingang, noch weniger den Ausgang zu entdecken. („Briefe über den Geschmack in der Musik.")

**Giuseppe Sarti** sucht darzulegen, daß Mozart in seinen Quartetten durch die auffallendsten Verstöße gegen Regel und Gehör ganz unerträgliche Musik geschrieben habe. Er ist empört, daß Barbaren ohne alles Gehör sich einfallen lassen, Musik komponieren zu wollen. Er weist Fehler nach, „wie sie nur ein Klavierspieler machen kann, der dis und es nicht zu unterscheiden weiß. (Esame acustico sopra due frammenti di Mozart.)

**Joseph Haydn:** Ich sage Ihnen vor Gott und als ein ehrlicher Mann, daß ich Ihren Sohn für den größten Komponisten anerkenne, von dem ich nur immer gehört. Er hat Geschmack und besitzt die gründlichsten Kenntnisse in der Komposition. (Mündlich zu Leopold Mozart.)

Sie verlangen eine opera buffa von mir .... aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der große Mozart schwerlich jemanden andern zur Seite haben kann. Denn könnt' ich jedem Musikfreund, besonders aber den Großen, die unnachahmlichen Arbeiten Mozarts so tief und mit einem solchen musikalischen Verstande, mit einer so großen Empfindung in die Seele prägen, als ich sie begreife und empfinde: so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen. Prag soll den teuern Mann festhalten — aber auch belohnen! Denn ohne dieses



Digitized by Google

ist die Geschichte großer Genien traurig und gibt der Nachwelt wenig Aufmunterung zum ferneren Bestreben, weswegen leider! so viel hoffnungsvolle Geister darniederliegen. Mich zürnt es, daß dieser einzige Mozart noch nicht bei einem kaiserlichen oder königlichen Hofe engagiert ist. Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleise komme: ich habe den Mann zu lieb. (Brief an den Oberverwalter Roth in Prag.)

**Goethe:** Alles unser Bemühen (um das Singspiel), uns im Einfachen und Beschränkten abzuschließen, ging verloren, als Mozart auftrat. „Die Entführung aus dem Serail" schlug alles nieder und es ist auf dem Theater von unserm so sorgfältig gearbeiteten Stück niemals die Rede gewesen.

Und wenn ich jetzt bedenke: alle Woche nur einmal eine Oper hören, wie wir sie geben (einen Don Juan, die heimliche Heirat) sie in sich zu erneuern und diese Stimmung in die übrigen eines tätigen Lebens aufzunehmen; so begreift man erst was das heiße einen solchen Genuß zu entbehren, der wie alle höheren Genüsse den Menschen aus und über sich selbst, zugleich auch aus der Welt und über sie hinaus hebt. (An Zelter 24. 8. 1823.)

Wie kann man sagen, Mozart habe seinen Don Juan komponiert! Komposition! — Als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt! Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus einem Geist und Guß und von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der Produzierende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, sodaß er ausführen mußte, was jener gebot. (Bei Eckermann.)

Was ist Genie anders als jene produktive Kraft, wodurch Taten entstehen, die vor Gott und der Natur sich zeigen können und die eben deswegen Folge haben und von Dauer sind. Alle Werke Mozarts sind von dieser Art; es liegt in ihnen eine zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt und so bald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte. (Bei Eckermann.)

**Friedrich Zelter:** Nur erst seit Mozart ist die größere Neigung zum Verständnis des Sebastian Bach eingetreten, indem dieser durchaus mystisch erscheint, wo jener klar von außen auf uns eindringt, und leichter eindringt und leichter begleitet wird, indem er das irdisch Lebendige um sich versammelt. Ich selbst war in dem Falle, an Mozarts Werken keinen reinen Wohlgefallen zu haben, da ich Bach viel früher gekannt habe, gegen den sich Mozart verhielt wie die niederländischen Maler zu den italienischen und griechischen Künstlern, und erst seit ich hierin immer klarer werde, schätze ich beide aufs höchste, ohne von einem zu fordern, was der andere leistet. Das Mystische muß und will bleiben, was es ist, sonst wäre es nicht, was es ist; darüber kann ich nun ruhig schlafen, unterdessen der ganze Troß hinter mir her nach Aufschluß in Worten schreit, indem er über den Sinn hinweg stolpert.

Mozart steht viel näher an Sebastian Bach als Emanuel Bach und Haydn, welches Originale sind und zwischen den beiden ersten stehn. Der Don Juan und die Zauberflöte zeugen genug, daß Mozart ein Mystisches in sich hatte und einer leichtern Wirkung um so gewisser ist, als er von außen hineingeht, wo es noch hell und nach und nach dunkel wird.



Digitized by Google

**Beethoven** erklärte nach Seyfrieds Angabe die Zauberflöte für Mozarts größtes Werk, denn hier erst zeige er sich als deutscher Meister. Schindler fügt hinzu, er habe sie so hochgehalten, weil fast jede Gattung vom Liede bis zum Choral und der Fuge darin zur Anwendung komme.

**C. M. von Weber:** Meinem persönlichen Künstlergefühle ist diese heitere, in vollster, üppigster Jugendkraft lodernde, jungfräulich zart empfindende Schöpfung besonders lieb. Ich glaube in ihr das zu erblicken, was jedem Menschen seine frohen Jünglingsjahre sind, deren Blütenzeit er nie wieder so erringen kann, und wo beim Vertilgen der Mängel auch unwiederbringliche Reize fliehen. Ja, ich getraue mir, den Glauben auszusprechen, daß in der „Entführung" Mozarts Kunsterfahrung ihre Reife erlangt hatte und dann nur die Welterfahrung weiter schuf. Opern wie Figaro und Don Juan war die Welt berechtigt, mehrere von ihm zu erwarten. Eine Entführung konnte er mit dem besten Willen nicht mehr schreiben. (Ueber die „Entführung aus dem Serail".)

**Franz Schubert:** Ein heller, lichter, schöner Tag wird dieser durch mein ganzes Leben bleiben. Wie von ferne leise hallen mir noch die Zaubertöne von Mozarts Musik. Wie unglaublich kräftig und wieder so sanft ward's durch Schlesingers meisterhaftes Spiel ins Herz tief eingedrückt. So bleiben uns diese schönen Abdrücke in der Seele, welche keine Zeit, keine Umstände verwischen, und wohltätig auf unser Dasein wirken. Sie zeigen uns in den Finsternissen dieses Lebens eine lichte, helle schöne Form, worauf wir mit Zuversicht hoffen. O Mozart, unsterblicher Mozart, wie viele, o wie unendlich viele solche wohltätige Abdrücke eines lichten besseren Lebens hast du in unsere Seelen geprägt. (Tagebuch 1816.)

**Rossini:** Mozart erfordert zu seinem Verständnis nicht allein den Musiker — der technisch-musikalische Teil seiner Werke ist bei höchster Vollendung immer leicht zu erfassen —, er verlangt vielmehr auch einen Psychologen, einen Menschenkenner, und das sind die wenigsten unter uns . . . Jede seiner Opern zeigt eine oder mehrere komische Figuren. Wenn es nun schon schwer ist, echte komische Musik zu komponieren, so ist es noch viel schwieriger, psychologische Komik in der feinsten Unterscheidung musikalisch wiederzugeben. Die meisten Komponisten glauben durch ein schnelles Parlando, durch einen kuriosen Rhythmus, durch eine bizarre Modulationsweise solchen Zweck erreichen zu können, aber wenn es ihnen gelingt, ist ihre Komik doch nur eine allgemeine und wohlfeile. Denke man sich nun einmal den fetten unbeholfenen Haremswärter Osmin vergleichungsweise zu dem geschwätzigen Papageno, dann wieder den treuherzigen, täppischen, immer unzufriedenen furchtsamen Leporello zu dem listigen, leichtfüßigen und leichtfertigen Figaro; den alten eingebildeten Narren Bartolo zu dem Kuppler Basilio; überlege man dann, daß jeder dieser Charaktere von unserem hohen Meister in musikalisch-psychologisch-komischer Weise auf das feinste nüanciert wird, so muß man es fast unbegreiflich finden, daß es einem Musiker gelingen konnte, die schon im einfachen Leben schwer zu sondernden Begriffe verschiedener Komikgattungen so charakteristisch uns vor die Seele zu führen. Und dabei geht alles so zu, als ob es so sein müßte, als ob keine Schwierigkeit zu überwinden wäre, als ob so etwas zu schaffen nur ein Kinderspiel sei. Doch das ist ja nur eines von hundert Beispielen, die ich euch geben



Digitized by Google

könnte. Nehmen wir das ironische Element. Die Schwierigkeit, sich musikalisch ironisch auszudrücken, scheint kaum zu überwinden. Denke man aber, mit welcher Ironie die beiden Damen Marcellina und Susanna an der geöffneten Tür des Zimmers sich einander hinauskomplimentieren; ist das nicht ein unerreichtes Meisterstück? Denke man wieder an die unbegrenzte Eitelkeit, mit welcher Herr Doktor Bartolo sich über das arme Menschengeschlecht erhebt, zu Gericht sitzt und sich ironisch lustig macht, indem er singt: „Ich habe große Gedanken und Entwürfe, die der schwache Kopf nicht kennt." Mit welchem köstlichen Humor hat nicht unser Mozart diese Stelle erfunden! Und wenn der Schelm Figaro sich die Sehne am Fuße verrenkt hat und dies dem Grafen mit wimmernder Ironie kundtut, ist das nicht wundervoll und doch zum Totlachen? Ach, nun gar die Tragik seiner großen Figuren, die Doppelgestalt Don Giovannis, der zum Teil ein galantuomo, zum Teil ein Bösewicht ist, ihm gegenüber der erhabene Commendatore, musikalisch so ganz verschieden von jenem gehalten; welch ein Gegensatz in den Charakteren offenbart sich uns in dem am Schlusse der Oper jede Kritik ausschließenden letzten großen Dialoge! „Wer je," rief der Meister nicht ohne Bewegung aus, „wer je an seine Brust geschlagen und sich gefragt hat: Was bist du?, der wird beim Klange jener Posaunenakkorde die Antwort erhalten haben: Ein armer sündiger Mensch. Ihr sitzt oft da und hört die Mozartsche Musik," unterbrach sich Rossini, immer heftiger werdend, „und wißt gar nicht, wie schön das ist, was ihr hört; freilich wußte es der große Meister selbst nicht, daß er so Gottvolles, so Unsterbliches schrieb, als er seine intuitiven Gedanken zu Papier brachte, sie kamen ihm eben von oben, darum blieb er der ewig Bescheidene." (Mündlich zu H. Wichmann.)

**Robert Schumann**: Wie noch alle Herzen an Mozart hängen, davon gab das folgende Konzert einen Beweis . . . Es war ein Konzert, in dem wir ganz Deutschland gegenwärtig gewünscht hätten, in den Jubel einzustimmen, den sein großer Künstler an jenem Abende erregte. Ist es nicht, als würden Mozarts Werke immer frischer, je mehr man sie hörte? Auch einige seiner Lieder hatte man hervorgesucht; wie junge Veilchen dufteten sie noch. (Schriften 3. Bd.)

Heiterkeit, Ruhe, Grazie, die Kennzeichen der antiken Kunstwerke, sind auch die der Mozartschen Schule. Wie der Grieche seinen donnernden Jupiter noch mit heiterm Gesicht zeichnete, so hält Mozart seine Blitze. (Schriften I 1. Bd.)

Die Musik zum ersten Akte des Figaro halte ich für das Himmlischste, was Mozart je geschrieben hat. (N. Zeitschrift f. Musik.)

**Grillparzer:**

Nicht was der Mensch in seinem Dünkel denkt,
Was Gott, verkörpert in der Schöpfung, dachte,
War ihm der Leitstern seines edlen Tuns.
Drum hing er fest an deinen ewgen Rätseln,
Du Auge des Gemüts: allfühlend Ohr,
Und was den Weg nicht fand durch diese Pforte,
Schien Menschen-Willkür ihm, nicht Gottes Wort,
Und blieb entfernt aus seinem lichten Kreise.



Digitized by Google

Nennt ihr ihn groß? er war es durch die Grenze;
Was er getan, und was er sich versagt,
Wiegt gleich schwer in der Wage seines Ruhms.
Weil nie er mehr gewollt als Menschen sollen,
Tönt auch ein Muß aus allem, was er schuf,
Und lieber schien er kleiner, als er war,
Als sich zum Ungetümen anzuschwellen.
Das Reich der Kunst ist eine zweite Welt,
Doch wesenhaft und wirklich, wie die erste,
Und alles Wirkliche gehorcht dem Maß.

Des seid gedenk, und mahne dieser Tag
Die Zeit, die Größres will, und Kleinres nur vermag.

(„Zu Mozarts Feier", 4. Sept. 1842.)

**Mörike** (aus „Mozart auf der Reise nach Prag". Mozart erzählt):

„. . . Ich kam nach zehne, du schliefst schon fest, von Richters Essen heim, und wollte versprochenermaßen auch bälder zu Bett, um morgens beizeiten heraus und in den Wagen zu steigen. Inzwischen hatte Veit, wie gewöhnlich, die Lichter auf dem Schreibtisch angezündet, ich zog mechanisch den Schlafrock an, und fiel mir ein, geschwind mein letztes Pensum noch einmal anzusehen. Allein, o Mißgeschick! verwünschte, ganz unzeitige Geschäftigkeit der Weiber! Du hattest aufgeräumt, die Noten eingepackt — die mußten nämlich mit: der Fürst verlangte eine Probe von dem Opus; — ich suchte, brummte, schalt, umsonst! Darüber fällt mein Blick auf ein versiegeltes Kuvert: vom Abbate, den greulichen Haken nach auf der Adresse — ja wahrlich! und schickt mir den umgearbeiteten Rest seines Textes, den ich vor Monatsfrist noch nicht zu sehen hoffte. Sogleich sitz' ich begierig hin und lese und bin entzückt, wie gut der Kauz verstand, was ich wollte. Es war alles weit simpler, gedrängter und reicher zugleich. Sowohl die Kirchhofsszene, wie das Finale, bis zum Untergang des Helden, hat in jedem Betracht sehr gewonnen. (Du sollst mir aber auch, dacht' ich, vortrefflicher Poet, Himmel und Hölle nicht unbedankt zum zweiten Mal beschworen haben!) Nun ist es sonst meine Gewohnheit nicht, in der Komposition etwas vorauszunehmen, und wenn es noch so lockend wäre; das bleibt eine Unart, die sich sehr übel bestrafen kann. Doch gibt es Ausnahmen, und kurz, der Auftritt bei der Reiterstatue des Gouverneurs, die Drohung, die vom Grabe des Erschlagenen her das Gelächter des Nachtschwärmers haarsträubend unterbricht, war mir bereits in die Krone gefahren. Ich griff einen Akkord und fühlte, ich hatte an der rechten Pforte angeklopft, dahinter schon die ganze Legion von Schrecken beieinander liegen, die im Finale loszulassen sind. So kam fürs erste ein Adagio heraus: D-moll, vier Takte nur, darauf ein zweiter Satz mit fünfen — es wird, bild' ich mir ein, auf dem Theater etwas Ungewöhnliches geben, wo die stärksten Blasinstrumente die Stimme begleiten. Einstweilen hören Sie's, so gut es sich hier machen läßt."

Er löschte ohne weiteres die Kerzen der beiden neben ihm stehenden Armleuchter aus, und jener furchtbare Choral: „Dein Lachen endet vor der Morgenröte!" erklang durch die Totenstille des Zimmers. Wie von entlegenen Sternenkreisen fallen die Töne aus silbernen Posaunen, eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht.



Digitized by Google

„Wer ist hier? Antwort!" hört man Don Juan fragen. Da hebt es wieder an, eintönig wie zuvor, und gebietet dem ruchlosen Jüngling, die Toten in Ruhe zu lassen.

Nachdem diese dröhnenden Klänge bis auf die letzte Schwingung in der Luft verhallt waren, fuhr Mozart fort: „Jetzt gab es für mich begreiflicherweise kein Aufhören mehr. Wenn erst das Eis einmal an einer Uferstelle bricht, gleich kracht der ganze See und klingt bis an den entferntesten Winkel hinunter. Ich ergriff unwillkürlich denselben Faden weiter unten bei Don Juans Nachtmahl wieder, wo Donna Elvira sich eben entfernt hat und das Gespenst, der Einladung gemäß, erscheint. — Hören Sie an."

Es folgte nun der ganze lange, entsetzenvolle Dialog, durch welchen auch der Nüchternste bis an die Grenze menschlichen Vorstellens, ja über sie hinaus gerissen wird, wo wir das Uebersinnliche schauen und hören, und innerhalb der eigenen Brust von einem Aeußersten zum andern willenlos uns hin und her geschleudert fühlen.

Menschlichen Sprachen schon entfremdet, bequemt sich das unsterbliche Organ des Abgeschiedenen, noch einmal zu reden. Bald nach der ersten fürchterlichen Begrüßung, als der Halbverklärte die ihm gebotene irdische Nahrung verschmäht, wie seltsam schauerlich wandelt seine Stimme auf den Sprossen einer luftgewebten Leiter unregelmäßig auf und nieder! Er fordert schleunigen Entschluß zur Buße: kurz ist dem Geist die Zeit gemessen; weit, weit, weit ist der Weg! Und wenn nun Don Juan, im ungeheuren Eigenwillen den ewigen Ordnungen trotzend, unter dem wachsenden Andrang der höllischen Mächte, ratlos ringt, sich sträubt und windet, und endlich untergeht, noch mit dem vollen Ausdruck der Erhabenheit in jeder Gebärde — wem zitterten nicht Herz und Nieren vor Lust und Angst zugleich? Es ist ein Gefühl, ähnlich dem, womit man das prächtige Schauspiel einer unbändigen Naturkraft, den Brand eines herrlichen Schiffes anstaunt. Wir nehmen wider Willen gleichsam Partei für diese blinde Größe und teilen knirschend ihren Schmerz im reißenden Verlauf ihrer Selbstvernichtung.

**Berthold Auerbach:** Er (Mozart) ist so kindlich und göttlich zugleich, daß man ihn nur mit Homer vergleichen kann. (Aeußerung nach M. Tenger.)

**Adalbert Stifter:** „Dem Mozart möcht' ich in den Himmel hinein gern noch was Gutes tun." (In „Edelweiß".)

**Richard Wagner***: Von großen Dichtern, wie von Goethe und Schiller, wissen wir, daß zugleich ihre Jugendwerke das ganze Hauptthema ihres produktiven Lebens mit großer Prägnanz aufzeigten: anders treffen wir es beim Musiker an. Wer möchte in ihren Jugendwerken sogleich den rechten Mozart, den wirklichen Beethoven mit der Bestimmtheit erkennen, wie er dort den vollen Goethe, und in seinen Aufsehen erregenden Jugendwerken sofort den wahrhaftigen Schiller erkennt? Wenn wir hier der ungeheuren Diversität der Weltanschauung des Dichters und der Weltempfin-

* Die Aussprüche Wagners sind seinen „Gesammelten Schriften und Dichtungen" mit Zustimmung ihres jetzigen Verlegers C. F. W. Siegel in Leipzig entnommen.



Digitized by Google

dung des Musikers nicht weiter auf den Grund gehen wollen, so können wir doch das eine alsbald näher bezeichnen, daß nämlich die Musik eine wahrhaft künstliche Kunst ist, die nach ihrem Formenwesen zu erlernen, und in welcher bewußte Meisterschaft, d. h. Fähigkeit zu deutlichem Ausdruck eigenster Empfindung erst durch volle Aneignung einer neuen Sprache zu gewinnen ist, während der Dichter, was er wahrhaftig erschaut, sofort deutlich in seiner Muttersprache ausdrücken kann. So wird — in unsrer Kunstgeschichte — der Musiker (als Künstler) von außen her in seine Kunst eingeführt; Mozart starb, als er an das Geheimnis drang. Beethoven zuerst trat ganz hinein.

Mozarts Leben war ein unausgesetzter Kampf für eine friedlich gesicherte Existenz, wie sie gerade ihm so eigentümlich erschwert bleiben sollte. Als Kind von halb Europa geliebkost, findet er als Jüngling jede Befriedigung seiner lebhaft erregten Neigungen bis zur lästigsten Bedrückung erschwert, um, von dem Eintritte in das Mannesalter an, einem elend frühen Tode entgegenzusiechen. Ihm ward sofort der Musikdienst bei einem fürstlichen Herrn unerträglich: er sucht sich vom Beifalle des größeren Publikums zu ernähren, gibt Konzerte und Akademien; das flüchtig Gewonnene wird der Lebenslust geopfert. Verlangte Haydns Fürst stets bereite neue Unterhaltung, so mußte Mozart nicht minder von Tag zu Tag für etwas Neues sorgen, um das Publikum anzuziehen; Flüchtigkeit in der Konzeption und in der Ausführung nach angeeigneter Routine wird ein Haupterklärungsgrund für den Charakter ihrer Werke. Seine wahrhaft edlen Werke schrieb Haydn erst als Greis, im Genusse eines auch durch auswärtigen Ruhm gesicherten Behagens. Nie gelangte aber Mozart zu diesem: seine schönsten Werke sind zwischen dem Uebermute des Augenblickes und der Angst der nächsten Stunde entworfen. So stand ihm immer nur wieder eine reichliche fürstliche Bedienstung als ersehnte Vermittlerin eines dem künstlerischen Produzieren günstigeren Lebens vor der Seele. Was ihm sein Kaiser vorenthält, bietet ihm ein König von Preußen: er bleibt „seinem Kaiser" treu, und verkommt dafür im Elend.

Wie in Frankreich und England, war der Musiker auch in Deutschland von je in sehr vernachlässigter, ja verachteter sozialer Stellung; hier werden von den Fürsten und Vornehmen fast nur italienische Musiker für Menschen gehalten, und in wie demütigender Weise sie den deutschen vorgezogen wurden, können wir unter anderem an Mozarts Behandlung von seiten des kaiserlichen Hofes in Wien uns abnehmen. Es geschah zum ersten Male im Leben eines Musikers, daß einige wohlwollende Hochgestellte sich dazu verpflichteten, Beethoven in dem verlangten Sinne unabhängig zu erhalten. An einem ähnlichen Wendepunkte seines Lebens angelangt, war Mozart, zu früh erschöpft, zugrunde gegangen. (Mozart starb) zu einer Zeit, wo er mit deutlichem Selbstgefühle einer Entfaltung seines inneren Genius zureifte, welche bis dahin aus eigenstem Triebe sich zu vollziehen durch die unerhörten Abwendungen im Zwange einer jammervoll mühseligen Musikerlaufbahn aufgehalten worden war. Wir wissen, wie er seinem allzufrüh nahenden Tode mit dem bitteren Bewußtsein entgegensah, daß er nun erst dazu gelangt sein würde, der Welt zu zeigen, was er eigentlich in der Musik vermöge. Wer kann über Anlagen und mögliche Entwickelungen eines Genies Auskunft geben, das sein, selbst so kurzes, Erdenleben nur wie unter dem Messer des Vivisektors zubrachte?



Digitized by Google

Schutzlos der rohen Betastung der Außenwelt preisgegeben, mußte der zarte Licht- und Liebesgenius Mozarts weich zerfließen und verduften.

Wir sehen, wie die Deutschen sich schnell in das, was National-Eigentümlichkeit bei ihren Nachbarn zur Geburt brachte, hineinfühlen, und sich dadurch von neuem einen festen Standpunkt verschaffen, von dem aus sie dann den ihnen innewohnenden Genius weit über die Grenzen der beschränkenden Nationalität hinaus die schöpferischen Schwingen ausbreiten lassen. Der deutsche Genius scheint fast bestimmt zu sein, das, was seinem Mutterlande nicht eingeboren ist, bei seinen Nachbarn aufzusuchen, dies aber aus seinen engen Grenzen zu erheben und somit etwas Allgemeines für die ganze Welt zu schaffen. Natürlich kann diese Aufgabe aber nur von demjenigen erreicht werden, der sich nicht damit begnügt, sich in eine fremde Nationalität hineinzulügen, sondern der das Erbteil seiner deutschen Geburt rein und unverdorben erhält, und dieses Erbteil ist: Reinheit der Empfindung und Keuschheit der Empfindung. Wo diese Mitgift erhalten wird, da muß der Deutsche unter jeder Himmelsgegend, in jeder Sprache und jedem Volke das Vorzüglichste leisten können.

So sehen wir denn, daß es doch ein Deutscher war, der die italienische Schule in der Oper zum vollkommensten Ideal erhob, und sie, auf diese Art zur Universalität erweitert und veredelt, seinen Landsleuten zuführte. Dieser Deutsche, dieses größte und göttlichste Genie war Mozart.

In der Geschichte der Erziehung, der Bildung und des Lebens dieses einzigen Deutschen kann man die Geschichte aller deutschen Kunst, aller deutschen Künstler lesen. Sein Vater war Musiker; er wurde somit auch zur Musik erzogen, wahrscheinlich selbst nur in der Absicht, aus ihm eben nur einen ehrlichen Musikanten zu machen, der mit dem Erlernten sein Brot verdienen sollte. In zartester Kindheit mußte er schon selbst das Schwierigste des wissenschaftlichen Teiles seiner Kunst erlernen; natürlich ward er so schon als Knabe ihrer vollkommen Meister; ein weiches kindliches Gemüt und überaus zarte Sinnes-Werkzeuge ließen ihn zu gleicher Zeit seine Kunst auf das innigste sich aneignen; das ungeheuerste Genie aber erhob ihn über alle Meister aller Künste und aller Jahrhunderte. Zeit seines Lebens arm bis zur Dürftigkeit, Prunk und vorteilhafte Anerbieten schüchtern verschmähend, trägt er schon in diesen äußeren Zügen den vollständigen Typus seiner Nation. Bescheiden bis zur Verschämtheit, uneigennützig bis zum Selbstvergessen, leistet er das Erstaunlichste, hinterläßt er der Nachwelt die unermeßlichsten Schätze, ohne zu wissen, daß er gerade etwas anderes tat, als seinem Schöpfungsdrange nachzugeben. Eine rührendere und erhebendere Erscheinung hat keine Kunstgeschichte aufzuweisen.

Mozart eben vollbrachte das in der höchsten Potenz, dessen, wie ich sagte, die Universalität des deutschen Genius fähig ist. Er machte sich die ausländische Kunst zu eigen, um sie zur allgemeinen zu erheben. Auch seine Opern waren in italienischer Sprache geschrieben, weil diese damals die einzig für den Gesang zulässige Sprache war. Er riß sich aber so ganz aus den Schwächen der italienischen Manier heraus, veredelte ihre Vorzüge in einem solchen Grade, verschmolz sie mit der ihm innewohnenden deutschen Gediegenheit und Kraft so innig, daß er endlich etwas vollkommen Neues und vorher noch nie Dagewesenes erschuf. Diese seine neue Schöpfung war die schönste idealste Blüte der dramatischen Musik.



Digitized by Google

(Seine Opern.) Von Mozart ist mit bezug auf seine Laufbahn als Opernkomponist nichts charakteristischer als die unbesorgte Wahllosigkeit, mit der er sich an seine Arbeiten machte: ihm fiel es so wenig ein, über den der Oper zugrunde liegenden ästhetischen Skrupel nachzudenken, daß er vielmehr mit größter Unbefangenheit an die Komposition jedes ihm aufgegebenen Operntextes sich machte, sogar unbekümmert darum, ob dieser Text für ihn, als reinen Musiker, dankbar sei oder nicht. Nehmen wir alle seine hier und da aufbewahrten ästhetischen Bemerkungen und Aussprüche zusammen, so versteigt all seine Reflexion gewiß sich nicht höher, als seine berühmte Definition von seiner Nase. Er war so ganz und vollständig Musiker, und nichts als Musiker, daß wir an ihm am allerersichtlichsten und überzeugendsten die einzig wahre und richtige Stellung des Musikers auch zum Dichter begreifen können. Das Wichtigste und Entscheidendste für die Musik leistete er unbestreitbar gerade in der Oper, — in der Oper, auf deren Gestaltung mit gleichsam dichterischer Machtvollkommenheit einzuwirken ihm nicht im entferntesten beikam, sondern in der er gerade nur das leistete, was er nach rein musikalischem Vermögen leisten konnte, dafür aber eben durch getreuestes, ungetrübtestes Aufnehmen der dichterischen Absicht — wo und wie sie vorhanden war — dieses sein rein musikalisches Vermögen zu solcher Fülle ausdehnte, daß wir in keiner seiner absolut musikalischen Kompositionen, namentlich auch nicht in seinen Instrumentalwerken, die musikalische Kunst von ihm so weit und reich entwickelt sehen, als in seinen Opern. Die große, edle und sinnige Einfalt seines rein musikalischen Instinktes, d. h. des unwillkürlichen Innehabens des Wesens seiner Kunst, machte es ihm sogar unmöglich, da als Komponist entzückende und berauschende Wirkungen hervorzubringen, wo die Dichtung matt und unbedeutend war. Wie wenig verstand dieser reichstbegabte aller Musiker das Kunststück unserer modernen Musikmacher, auf eine schale und unwürdige Grundlage goldflimmernde Musiktürme aufzuführen, und den Hingerissenen, Begeisterten zu spielen, wo alles Dichtwerk hohl und leer ist, um so recht zu zeigen, daß der Musiker der wahre Hauptkerl sei und alles machen könne, selbst aus nichts etwas erschaffen — ganz wie der liebe Gott! O wie ist mir Mozart innig lieb und verehrungswürdig, daß es ihm nicht möglich war, zum „Titus" eine Musik wie die des „Don Juan", zu „Così fan tutte" eine wie die des „Figaro" zu erfinden: wie schmählich hätte dies die Musik entehren müssen! — Mozart machte immerfort Musik, aber eine schöne Musik konnte er nie schreiben, als wenn er begeistert war. Mußte diese Begeisterung von innen, aus eigenem Vermögen kommen, so schlug sie bei ihm doch nur dann hell und leuchtend hervor, wenn sie von außen entzündet wurde, wenn dem Genius göttlichster Liebe in ihm der liebenswerte Gegenstand sich zeigte, den er, brünstig selbstvergessen, umarmen konnte. Und so wäre es gerade der absoluteste aller Musiker, Mozart, gewesen, der längst schon das Opernproblem uns klar gelöst, nämlich das wahrste, schönste und vollkommenste — Drama dichten geholfen hätte, wenn eben der Dichter ihm begegnet wäre, dem er als Musiker gerade nur zu helfen gehabt haben würde. Der Dichter begegnete ihm aber nicht: bald reichte ihm nur ein pedantisch langweiliger oder ein frivol aufgeweckter Operntextmacher seine Arien, Duetten und Ensemblestücke zur Komposition dar, die er dann, je nach der Wärme, die sie ihm erwecken konnten, so in Musik setzte, daß sie immer den ent-



Digitized by Google

sprechendsten Ausdruck erhielten, dessen sie nach ihrem Inhalte irgend fähig waren.

An den Opern Mozarts können wir deutlich ersehen, daß das, was sie über ihre Zeit erhob, sie in den sonderbaren Nachteil versetzt, außer ihrer Zeit fortzuleben, wo ihnen nun aber die lebendigen Bedingungen abgehen, welche zu ihrer Zeit ihre Konzeption und Ausführung bestimmten. Vor diesem eigentümlichen Schicksale blieben alle übrigen Werke der italienischen Opernkomponisten bewahrt; keines überlebte seine Zeit, welcher sie einzig angehörten und entsprungen waren. Mit „Figaros Hochzeit" und „Don Juan" war dies anders: unmöglich konnten diese Werke nur als für den Bedarf einiger italienischer Opernsaisons vorhanden betrachtet werden; der Stempel der Unsterblichkeit war ihnen aufgedrückt. Unsterblichkeit! — Ein verhängnisvolles Weihegeschenk! Welchen Qualen des Daseins ist die abgeschiedene Seele solch eines Meisterwerkes nicht ausgesetzt, wenn sie durch ein modernes Theatermedium zum Behagen des nachweltlichen Publikums wieder hervorgequält wird! Wohnen wir heute einer Aufführung des „Figaro" oder des „Don Juan" bei, möchten wir dem Werke dann nicht gönnen, es hätte einmal voll und ganz gelebt, um uns die Erinnerung hieran als schöne Sage zu hinterlassen, statt dessen wir es jetzt durch ein ihm ganz fremdes Leben als zur Mißhandlung Wiedererweckten hindurchgetrieben sehen?

(Seine Symphonien.) Mozart war seiner Mitwelt durch seine aus tiefstem Bedürfnis keimende Neigung zu kühner modulatorischer Ausdehnung neu und überraschend: wir kennen die Schrecken über die harmonischen Schroffheiten in der Einleitung jenes Haydn gewidmeten Quartettes. Hier, wie an so manchen charakteristischen Stellen, wo der Ausdruck des kontrapunktisch durchgeführten Themas namentlich durch akzentuierte aufsteigende Vorhaltsnoten bis in das schmerzlich Sehnsüchtige gesteigert wird, scheint der Drang zur Erschöpfung harmonischer Möglichkeiten bis zum dramatischen Pathos zu führen. In der Tat trat Mozart erst von dem Gebiete der von ihm bereits zu ungeahnter Ausdrucksfähigkeit erweiterten dramatischen Musik aus in die Symphonie ein; denn jene wenigen symphonischen Werke, deren eigentümlicher Wert sie bis auf unsere Tage lebensvoll erhalten hat, verdanken sich erst der Periode seines Schaffens, in welcher er sein wahres Genie bereits als Opern-Komponist entfaltet hatte. Dem Komponisten des „Figaro" und „Don Juan" bot das Gerüste des Symphoniesatzes nur Beengung der gestaltungsfrohen Beweglichkeit an, welcher die leidenschaftlich wechselnden Situationen jener dramatischen Entwürfe einen so willigen Spielraum gewährt hatten. Betrachten wir seine Kunst als Symphoniker näher, so gewahren wir, daß er hier fast nur durch die Schönheit seiner Themen, in deren Verwendung und Neugestaltung er aber nur als geübter Kontrapunktist sich auszeichnet; für die Belebung der Bindeglieder fehlte ihm hier die gewohnte Anregung.

In dem außerordentlich gefühlvollen Sangescharakter seiner Instrumentalthemen liegt ausgedrückt, wodurch Mozart auch in diesem Zweige der Musik groß und erfinderisch war. Mozart hauchte seinen Instrumenten den sehnsuchtsvollen Atem der menschlichen Stimme ein, der sein Genius mit weit vorwaltender Liebe sich zuneigte. Den unversiegbaren Strom reicher Harmonie leitete er in das Herz der Melodie, gleichsam in rastloser Sorge, ihr, der nur von Instrumenten vorgetragenen, ersatzweise die Gefühlstiefe und Inbrunst zu geben, wie sie der natürlichen menschlichen Stimme als



Digitized by Google

unerschöpflicher Quell des Ausdruckes im Innersten des Herzens zugrunde liegt. Während Mozart in seiner Symphonie alles, was von der Befriedigung dieses seines eigentümlichsten Dranges ablag, mehr oder weniger, nach herkömmlicher und in ihm selbst stabil werdender Annahme, mit ungemein geschicktem kontrapunktischen Verfahren, gewissermaßen nur abfertigte, erhob er so die Gesangsausdrucksfähigkeit des Instrumentalen zu der Höhe, daß dieses nicht allein Heiterkeit, stilles, inniges Behagen, wie bei Haydn, sondern die ganze Tiefe unendlicher Herzenssehnsucht in sich zu fassen vermochte.

**Franz Liszt:** Mozarts unendliches Verdienst um die Kunst, welches alles übrige zusammenfaßt, besteht in ihrem Einpflanzen in das soziale Leben, sodaß sie fortan als ein Element der geistigen Bildung die Kluft ausfülle, welche die gelehrte von der naiven Musik trennte; es besteht in der innigen Verschmelzung und Vereinigung der Melodie, dieses instinktiven Naturerzeugnisses des musikalischen Volksgeistes mit der Harmonie, dieser durch hundertjährige Arbeit unserer Meister ruhmvoll geschaffenen Wissenschaft. Niemand ist mehr berechtigt, ein allgemeines Freuden- und Dankfest gegen die Vorsehung, welche in ihm der Kunst ein so kostbares Geschenk gemacht, hervorzurufen, als Mozart. Freuen wir uns der Verherrlichung seines Gedächtnisses, wie es im Altertum die Ahnen aller Geistesbildung taten, wenn sie die Philosophen, die Gesetzgeber, die Poeten wie die Musiker so hoch ehrten, daß sie alle unter die Zahl der „Wohltäter der Menschheit" versetzten . . . Mozarts Name und seine Werke sind in einer Weise und Ausdehnung volkstümlich geworden, daß man den großen Feierlichkeiten wie Familienfesten beiwohnen wird. (Gesamm. Schriften 3. Bd.)

**Johannes Brahms:** Jede Nummer in Mozarts „Figaro" ist für mich ein Wunder; es ist mir absolut unverständlich, wie jemand etwas so absolut Vollkommenes schaffen kann; nie wieder ist so etwas gemacht worden, auch nicht von Beethoven. (Mündlich zu Billroth.)

So schön wie Mozart können wir heute nicht mehr schreiben. Was wir jedoch können, das ist: uns bemühen, ebenso rein zu schreiben, als er schrieb. (Mündlich zu Hans von Bülow.)

**Hugo Wolf:** Gluck, Mozart und Wagner sei uns die göttliche Dreieinigkeit, welche heilige Drei zu Eins sich eigentlich erst in Beethoven konzentriert. Ihnen verdanken wir die höchsten Genüsse des Lebens. Tiefstes Weh und wonnigster Jubel, die Qualen des Prometheus und die Seligkeit des Nirvana, jede menschliche Regung wird uns in den Tönen dieser Meister erschlossen. (Aus einer Konzertkritik im „Salonblatt" 1884.)

**Felix Mottl:** Ich habe nie recht verstanden, wenn man bei Mozart immer nur von Heiterkeit und der gewissen Schönheit spricht. Es schien mir, als glaube man, daß Mozart nur die Oberfläche der Erscheinungen berührt habe. Mozart war aber der tiefste und innigste Mensch, der je gelebt hat. Es gibt eine Wehmut in der Heiterkeit, es gibt einen Schmerz in der Freude, der die Menschen in Höhen führt, von denen herab nur die Göttlichsten zu uns armen Menschen sprechen können. Auf dieser Höhe hat Mozart gestanden. Wir dürfen also nicht nur von Heiterkeit und von absolut Musikalisch-Schönem sprechen, sondern wir müssen von himmlisch Unbegreiflichem, großartig Schönem sprechen, wenn wir von Mozart reden, der für alle Zeiten ein Gegenstand der Verehrung und der Anbetung für jeden Künstler ist. (Mozartrede in Salzburg 1904.)



Digitized by Google

UNIVERSITY OF CALIFORNIA





## Neue Bücher

**Fesseln und Schranken.** Dichtung und Wahrheit aus dem Offiziersleben. Von Friedrich von Oppeln-Bronikowski (Hüpeden & Merzyn, Berlin, Leipzig, Paris). Wieder einmal ein Militärroman. Diesmal geht es gegen die Kavallerie. Soviel ich sehe, bleiben nur noch Romane gegen die Pioniere und die „Eisenbahner" übrig, alle andern Truppenteile haben ihren Romanrüffel nun schon bekommen. Auch unser Autor weiß mit einem großen Sündenregister aufzuwarten. Jedoch, man fühlt wenigstens, seine Triebfeder ist weder Haß gegen das Heer als solches, noch Lust am Skandal, sondern „Idealismus". Nur schütze uns der Himmel vor diesem Idealismus, der sich nicht anders zu betätigen weiß als durch Verallgemeinerung von Schwächen und Schäden. Es liegt etwas betrübend Kindisches in dieser ganzen Art. Daß Kavallerieoffiziere so wenig Engel sind wie andere Menschen, am wenigsten die ganz jungen unter ihnen in den Jahren, wo sie hauptsächlich mit dem Körperteil arbeiten müssen, auf dem sich unsereins ausruht, daß es in jeder größeren Gemeinschaft namentlich junger Menschen nicht ohne Brutalitäten und Ungehörigkeiten abgeht, das brauchte wirklich nicht immer wieder von neuem „bewiesen" zu werden. Daß aber heutzutage ein junger, fähiger Reiteroffizier, der sich nicht ganz der Schablone fügt, schlimmer dran sei als früher, hat der Autor schon deshalb nicht bewiesen, weil der Held seines Romans, Leutnant von Brieg, überhaupt keine soldatische Natur, sondern ein verträumter, etwas neurasthenischer Schwärmer ist. So redet Oppeln-Bronikowski im Grunde gar nicht von den „Fesseln und Schranken" im Offiziersleben, sondern von den Fesseln und Schranken, die jeden drücken, der in einen seiner Begabung nicht entsprechenden Beruf hineingeraten ist. Im einzelnen findet sich viel gute Beobachtung, aber das Ganze ist merkwürdig unreif und zerfahren. Gegen Schluß gibt es sogar so üble Romankatastrophen, daß man sich wundert, wie grade diesem Schriftsteller, dem Uebersetzer manch wertvollen ausländischen Buchs, die literarische Bildung nicht auch den ästhetischen Geschmack verfeinert hat.

**Feuerwerk.** Erzählungen von Frank Wedekind (Albert Langen, München). Wer Wedekind kannte, bevor er Mode wurde, der kennt auch diese Erzählungen. Sie entstammen seiner „Fürstin Russalka", jenem kuriosen Band, der Erzählungen, Gedichte und Theatersachen enthielt. Die Erzählungen sind nun hier in einem besonderen Buch erschienen. Fast bei jeder geht es um die Liebe, wie Wedekind sie versteht. Erquicklich ist es nicht, aber es entspricht nun einmal der besonderen Art dieses wunderlichen Heiligen, der sein eines Thema immer neu illustriert und variiert wie ein kasuistischer Mönch seinen tractatus de rebus turpibus. Vor mir liegt ein solcher tractatus ad usum Fr. Martini Rottenburgis, Capuc. Die schändlichsten Dinge stehn in gar zierlicher Schrift darin, zwischenhinein aber ist er immer wieder mit dem Kruzifixus und lieblichen Englein geschmückt:

> Wer unter Christi Fahnen streit,
> der kriegt die allerbeste Beuth.

Dieser selbe Brodem von Abscheulichkeit und naiver Frömmigkeit — bei Wedekind tritt ein naives Pathos an ihre Stelle — schlägt dem Leser



Digitized by Google

aus beiden Büchern entgegen. Eine Beispielsammlung zur **Psychopathia sexualis**. Liest man darin, so könnte man glauben, die ganze weite Welt bestände überhaupt nur noch aus **rebus turbipus**. Bei einem Mönch scholastischer Zeiten ist es immerhin verständlich, bei einem heutigen Dichter ist es eine Marotte oder ein Zeichen eigener Psychopathie. Wer die Welt immer nur aus einem Punkt zu kurieren weiß, der, fürchtet man, ist selber krank in diesem Punkt. Talentvolle, aber unerfreuliche Geschichten.

**Der begrabene Gott. Roman von Hermann Stehr** (S. Fischer, Berlin). Dieser Roman ist typisch für die Verirrungen, denen begabte moderne Schriftsteller anheimfallen, wenn sie sich einmal verrannt haben. Stehr ist ein Landsmann Gerhart Hauptmanns und arbeitet immer noch „naturalistisch". So hält er den Leser denn unentwegt in der geistigen Enge und seelischen Dürftigkeit armseliger Bauern und Tagelöhner. Alles geht in des Tages Notdurft auf. Und wird es einmal etwas lichter in so einem Kopf, reicht es auch nur zu einem selbstquälerischen, unklaren Grübeln. Stehr hält es nicht für seine Aufgabe, diesen kleinen Leuten die Zunge zu lösen, sondern ihr geistiges und seelisches Lallen möglichst getreu wiederzugeben. Dabei geschieht ihm natürlich, was jedem begabteren Schriftsteller trotz aller grauen Theorie geschieht, auch er legt eigene Gedanken und Empfindungen den Menschen seines Buches unter. Aber nicht anschaulich und klar, sondern so, daß er sie dem Niveau seiner Menschen anpaßt. Nur bei einer Person, der Heldin des Romans, einer jungen Bauerfrau, macht er eine Ausnahme, Dadurch wirkt sie aber völlig unnatürlich. Stehr schmückt die Seele dieses von allen Nöten seiner armseligen Existenz gepeinigten Geschöpfes, das seinen Glauben an Gott begräbt und in geistiger Umnachtung endet, mit allen zarten Reizen seiner eigenen lyrischen Seele. So kommt ein Bauernweib zustande von einer Empfindlichkeit und Rührseligkeit, wie es außer bei Auerbach nur selten in der Literatur und wohl nie im Leben angetroffen wird. Ein trauriger Anblick, wie sich Stehr fruchtlos in seinem Kreise dreht und auf des Lebens grüne Weide und zu frischem freudigem Atemholen nicht gelangen kann!

Max Groth

**„Hätten S' mehr 'dicht't!"** hat nicht nur Bruckner seinem Poeten, es hat jetzt auch ein Herr Falck dem seligen Geheimrat Wolfgang von Goethe, Exz., zugerufen, der doch eigentlich vom Gedichtmachen auch etwas verstanden haben sollte. „Ueber allen Gipfeln" war Falck zu kurz, sonst gefiel's ihm aber soweit, also ergänzte er es mit saurem Schweiße:

Unter allen Monden
Ist Plag:
Und alle Tag
Und alle Jahr
Jammerlaut;
Das Laub verwelkt in dem Walde,
Warte nur, balde
Welkest auch du!

Unter allen Sternen
Ist Ruh,
In allen Himmeln
Höreſt du
Harfenlaut;
Die Englein spielen,
Das schallte,
Warte nur, ballte ... nicht doch, ich
wollte schreiben: balde
Spielst auch du!

Wo steht das zu lesen? In dem „Liederbuche für höhere Mädchenschulen und Lehrerinnenbildungsanstalten" von Ph. Beck, Direktor der



Digitized by Google

ev. höheren Töchterschule und Lehrerinnenbildungsanstalt zu Köln, Verlag von H. Bredt, Leipzig. Das heißt in einem in den Jugendbildungsanstalten sehr verbreiteten Buche. Nach Ausweis der „Liederquelle" von Tschirsch in Steingräbers Verlag verbessert und ergänzt übrigens Herr Falck Goethes Gedicht gelegentlich auch noch anders. A

## Berliner Theater

Kein Zweifel: es ist Methode in den diesjährigen dramatischen Neuheiten des Königlichen Schauspielhauses. Erstens: Oskar Blumenthals im Jahrhundert Rembrandts spielendes Verslustspiel „Der Schwur der Treue", zweitens: Dietrich Eckarts „romantische" Hochstaplerkomödie „Der Froschkönig" und jetzt drittens Max Dreyers sich ins sechste Jahrhundert flüchtendes Alemannendrama „Venus Amathusia" — man könnte wirklich, wollte man den Geist, das Wesen und die Bedeutung des Königlichen Schauspielhauses ad oculos demonstrieren, keine zweckmäßigeren und lehrreicheren Beispiele erfinden und zusammenstellen, als diese drei aus der Wirklichkeit. Hier haben wir einmal alles das hübsch und übersichtlich beisammen, was man am Schillerplatz braucht, um seine völlige „Wurschtigkeit" gegen die lebendige Gegenwartskunst zum Ausdruck zu bringen: die gereimten Knallbonbon-Verse Blumenthals, die jedes lebendige Gefühl von vornherein neutralisieren; das romantische Nirgendheim einer heute wie morgen und gestern gleich unmöglichen Abenteurer-Geschichte; und endlich das mythologisch-historische Oberlehrerstück, dessen Probleme und Konflikte sich nur der akademischen Gelehrsamkeit enthüllen. Schon als die erste Kunde von Dreyers Aufnahme in die Ehrenlegion der Schauspielhaus-Dramatiker laut wurde, mußte man sich ja wohl darauf gefaßt machen, daß der Verfasser des „Probekandidaten" und des Serenissimus-Schwankes vom „Tal des Lebens" besondere Bürgschaften für die Ungefährlichkeit dieses seines „neuesten" Stückes gegeben habe. Als man die drei Akte in der pomphaften Ausstattung des Schauspielhauses dann vorüberziehen sah, war man aber doch noch baß erstaunt über die blasse Leblosigkeit und die kalte Lehrhaftigkeit dieses Stückes, das jugendliche, unverbrauchte germanische Naturkraft im Leidenschaftskampf mit italischer Schönheitskultur und Sinnenglut zeigen möchte. Was Dreyer von dem trunkenen Rausch, den der Name Venus Amathusia für ferne Jahrhunderte bedeutete, allenfalls dichterisch zu gestalten vermocht hat, erschöpft sich in antiquarischen Stimmungsbildern, die mit der tragischen Handlung, dem Selbstopfer des wider sein eigenes strenges Gesetz dem Zauber der paphischen Göttin erliegenden Alemannenkönigs, herzlich wenig zu schaffen haben. Nichts dringt durch den Klang der Worte in die Tiefe der Dinge und in die Seele der Menschen. Von Anfang bis zu Ende hat man das Gefühl, vor einem Spiel, vor einer akademischen Tändelei zu sitzen, wie sie sich an Schulfesten noch heute gern poetisch begabte Ordinarien der höheren Gymnasialklassen abringen. Tatsächlich ist denn auch die fast zum Beweis zu erhebende literarhistorische Hypothese aufgestellt worden, dies Stück stamme aus Dreyers letztem Primaner- oder frühestem Oberlehrer-Jahr. Nur durch ein „Rückwärts! Rückwärts!" kommen eben selbst mittelwüchsige Begabungen wie Dreyer heute in die Isolierzelle des Kgl. Schauspielhauses. Ein gnädiges Geschick behüte uns davor, daß die „romantische Sehnsucht der Zeit" auch noch andern inzwischen rüstig mit der

Theater



Digitized by Google

Zeit gegangenen Wanderern Mut macht, alte Schubläden der achtziger Jahre auszukramen!

Wenige Tage nach der Aufführung dieser Dreyerschen Zeit- und Belanglosigkeit meldeten die Zeitungen, daß Max Grube von seinem einflußreichen Posten eines Oberregisseurs der Königlichen Schauspiele zurücktrete und daß Ludwig Barnay sein Amt unter dem Titel eines Direktors des Kgl. Schauspiels übernähme. Es wäre verfehlt, etwa nach einem Zusammenhange zwischen diesen beiden Ereignissen zu spähen — „Zusammenhänge" und „Folgen" soll man bei unserm Kgl. Schauspielhause überhaupt so wenig wie möglich suchen. Auch wäre es naiv, nun etwa irgend eine Wandlung zum Guten oder zum Bösen zu erwarten. Die hat man nach dem plötzlichen Tode des allmächtigen Pierson so wenig erlebt wie nach dem Rücktritt Hochbergs und dem Amtsantritt Hülsens. Die Männer kommen und gehen — das System bleibt immer dasselbe.

Reinhardt führt auf den beiden großen Bühnen, die er jetzt beherrscht, im „Neuen" und im „Deutschen Theater", das Programm der stil- und stimmungsvoll ausgestatteten Klassikerdarstellungen mit Konsequenz und mit unvermindertem Erfolge weiter aus. Dem „Sommernachtstraum" ist, wie die Leser wissen, das „Käthchen von Heilbronn", diesem „Der Kaufmann von Venedig" gefolgt. So erfreut man über diesen klassischen Spielplan sein mag, der die beiden Häuser nun schon seit langen Monaten speist, mittlerweile möchte man doch auch etwas von dramatischen Neuheiten aus der modernen Literatur sehen. Endlich hat nun als erste dieser Proben im laufenden Spieljahre das „Neue Theater" Maurice Donnays fünfaktige Komödie „Liebesleute" („Amants") aufgeführt. „Neuheit" ist eigentlich auch hier etwas zu viel gesagt: dieses Donnaysche Stück ist neun bis zehn Jahre alt, und inzwischen hat der „pariserischste aller modernen französischen Dramatiker", wie der erstaunlich fruchtbare Verfasser sich gerne nennen hört, bereits eine ganze Anzahl neuer, und zwar weit aktuellerer Stücke geschrieben. Aber gerade, daß da ein älteres Drama von ihm war, um das die Berliner Bühnen bisher vergebens mit der Zensur gerungen hatten — nur einer französischen Truppe war in der Reichshauptstadt einmal eine Aufführung erlaubt worden —, gerade das reizte den Reinhardtschen Ehrgeiz, mit dem sich fast immer auch ein gut Teil von halbreifem Trotz verbindet. Trümmer fremder Entwürfe und Bestrebungen haben diesen kühnen Theaterleiter von jeher merkwürdig angezogen. Diesmal mußte er kaum weniger bitter dafür büßen, als vor zwei Jahren, da sein „Kleines Theater" Henry Becques „Raben" wiederaufnahm. Donnays Stück wirkt, so graziös und launisch sein Nichts von Handlung gefügt ist, so schmelzend süß das Lied herbstlicher Liebesmelancholie es durchklingt und durchseufzt, für unser Gefühl mittlerweile wie etwas Abgestandenes, wie eine nur künstlich am Leben erhaltene Pflanze, deren ursprüngliche Ackerkrume inzwischen taub und mulmig geworden ist. Gewiß, man kann sich heute noch lebhaft vorstellen, wie „literarisch" dieses auf alles Raffinement äußerer Theatertechnik verzichtende, allein von seinem Geist und Witz getragene Liebesspiel zweier aus Leichtsinn und Romantik wunderbar verwobener Menschen vor zehn Jahren inmitten der französischen Sensations- und Maschineriestücke gewirkt haben muß — heute



Digitized by Google

aber ist dieser Ruhm mit dem besten Willen und mit der glänzendsten Aufführung nicht mehr aus den Blättern der Literaturgeschichte zu befreien. Dort wird er bewahrt bleiben, eine gepreßte Blume, aus deren feinem Adergeflecht man sich noch jetzt recht gut den schwermütigen Duft vergegenwärtigen kann, den sie einst ausströmte, als sie noch am blühenden Stocke saß — der Bühne versagt sich dieser Duft, und auch von den geistreichen Einfällen und Wendungen, die eine verschwenderische Hand durch die fünf Akte verstreut hat, sind die meisten verwelkt oder doch verblaßt.

Noch größer, weil breiter und allgemeiner empfunden war die Enttäuschung, die Gustav Kadelburg seinem Publikum mit dem neuen, vom „Lustspielhause" aufgeführten Lustspiel „Der Weg zur Hölle" bereitete. Und auch die Kritik muß klagen, wenn anders ihr bei einem Kadelburg überhaupt Gefühle erlaubt sind. Im „Familientag" war wenigstens insofern ein gewisser Stil, als sein Verfasser die spießbürgerliche Behaglichkeit, die sein eigenstes Teil ist, in Stoff und Form auch offen zur Schau trug. Jetzt, in diesem neuen Stück aber möchte er den Pariser Tausendsasa, den kecken Salonzauberer und witzigen Blagueur spielen. Dieser unvorsichtige Wettbewerb mit den Franzosen enthüllt aber die Blößen seines Geistes so deutlich, daß auch die Bescheidenheit der Zufriedensten sich enttäuscht von ihm abwendet. **Friedrich Düsel**

### Münchener Theater

Die „Münchener Dramatische Gesellschaft", die in ihren ersten Unternehmungen nicht sehr glücklich war, hat sich ein literarisches Verdienst erworben, indem sie eine Aufführung von Ibsens dramatischem Gedicht „Peer Gynt" im Prinz Regenten-Theater veranstaltete: mit der Griegschen Musik und dem Dresdener Hofschauspieler Wiecke als Peer, während Kräfte des Münchener Hofschauspiels die übrigen Rollen verkörperten. Freilich: die gewaltsame Zurechtstutzung auf das Ausmaß eines gerade noch möglichen Theaterabends — man saß immer noch von 7 bis $11^1/_2$ Uhr — bedeutet kaum den rechten Weg, ein derart umfangreiches Werk für die lebendige Bühne zu gewinnen; die dabei unvermeidlichen Verstümmelungen entstellen das dichterische Original denn doch in allzu erheblichem Maße. Ich kann auch jenen Praktikern nicht recht geben, die eine dramatische Dichtung nur dann für lebensfähig halten, wenn sie sich in die Zeitgrenzen einer abendlichen Aufführung zwängen läßt; es gibt ohne Frage Gegenstände von dramatischer Fruchtbarkeit, die sich nun einmal nicht in so engem Rahmen behandeln lassen. Aber solchen weitgespannten Werken würde eben nur eine von „Strichen" möglichst absehende Tagesaufführung gerecht, wie sie den bäuerlichen Passionsspielen, oder eine nachmittags beginnende und in die Nacht sich erstreckende Vorstellung, wie sie den Wagnerschen Musikdramen auch von der nervös-ungeduldigen Gegenwart zugestanden wird. Daß diese „Festspielform" innerhalb des gewöhnlichen Theaterbetriebs keinen Platz hätte, könnte nicht dagegen geltend gemacht werden: pflegen doch die in Betracht kommenden Bühnendichtungen so exzeptionellen Charakters zu sein, daß sie zur regelmäßigen Kost nicht taugen. Auch Goethes „Faust" würde seine volle Wirkung wohl erst dann ausüben, wenn man beide Teile an einem Festspieltage ohne wesentliche Kürzungen und im großen Zusammenhang aufgeführt sehen könnte: natürlich mit so ausgiebigen Zwischenpausen, daß eine Uebermüdung ausgeschlossen bliebe.



Digitized by Google

Musik

Doch, wie gesagt, verdienstvoll war es bei alledem, eine Abendaufführung des „Peer Gynt" zu wagen: verdienstvoll nicht bloß des literarhistorischen Interesses halber, sondern vor allem auch wegen jener bedeutenden Schönheiten des Werkes, die ungeschmälert in die Bearbeitung hinübergerettet werden konnten und in der Bühnenverwirklichung erst mit ganzer Eindringlichkeit zur Geltung kamen. Wie merkwürdig erging es doch dem nordischen Kampfpoeten bei dieser seiner phantastischen Kritik des norwegischen Nationalcharakters! Was ursprünglich nur als schonungslose Verurteilung und grimmige Verspottung gedacht war, verwandelte sich, weil ein Dichter und „Heimatskünstler" es darstellte, unwillkürlich immer wieder in Bejahung und Poesie: und in einzelnen Momenten mußte der strenge Kritiker als national und dichterisch Mitempfindender sich so völlig besiegt geben, daß er persönlichst mit seinem gescholtenen Helden zusammenwuchs, wie in den entscheidenden Auftritten mit der vertrauensvollen Solveig und in der einzigartigen Sterbeszene der Mutter Aase. Die Aufführung bediente sich der Verdeutschung Christian Morgensterns, die zwar in künstlerischer Formbeherrschung vor der Passargeschen Uebertragung vieles voraus hat, aber das äußerst schwierige Problem auch noch nicht ganz zu lösen vermochte, die knappen gereimten Verse des Originals zwanglos und ohne dichterische Einbuße wiederzugeben. Die von Max Halbe und Regisseur Basil vorgenommenen Kürzungen und szenischen Zusammenziehungen hatten wohl praktische Vorteile für sich, doch konnte die Auswahl des Unerläßlichen und Wünschenswerten teilweise umsichtiger und geschickter getroffen werden; beispielsweise war die für Nichtnorweger ganz belanglose Episode des Sprachverbesserers Huhu weit eher zu entbehren als die zu den exotischen Irrfahrten Peers überleitende Mahlszene mit den Vertretern der übrigen Nationen.

Hanns v Gumppenberg

## Mozartiana

**Wort und Ton.** Im gräflich Taaffeschen Familienarchiv befindet sich ein Brief Mozarts an seinen Vater (Wien 21. Juni 1783), der sich auf die Oper „Die Gans von Cairo" bezieht, welche ihm der Abbate Varesco in Salzburg schreiben sollte. Es heißt darin: „Der Plan gefällt mir ganz gut... Daß aber Hr. Varesco an dem incontro der opera zweifelt, finde ich sehr beleidigend für mich. Das kann ich ihm versichern, daß sein Buch gerad nicht gefällt, wenn die Musique nicht gut ist. Die Musique ist also die Haubtsache bey der opera; und wenn es also gefallen soll, so muß er mir Sachen verändern und umschmelzen, so oft und so viel ich will, und nicht seinen Kopfe zu folgen, der nicht die geringste Practic und Theaterkenntnüß hat. Sie können ihm immer merken lassen, daß eben in der Haubtsache nicht viel daran gelegen ist, ob er die oper machen will oder nicht. Den Plan weis ich nun; und folglich kann mir's ein anderer so gut machen als er; und überdies erwarte ich heute 4 der Neuesten und besten operabucheln von Italien, worunter doch eines seyn wird, welches gut ist." Es berührt in unsern Tagen, wo sich das Gefühl für geistiges Eigentumsrecht so sehr entwickelt hat, ganz seltsam, zu lesen, wie ein edler, im höchsten Maße schöpferischer Künstler ohne die geringsten Skrupel sich des ihm anvertrauten Planes zu einem Bühnenwerke wie eines herrenlosen Gutes bemächtigen möchte. Man hat übrigens Mozarts Aeußerungen über das



Digitized by Google

Verhältnis von Musik und Poesie — in der Absicht, sie gegen Wagner auszuspielen — immer allzu wörtlich genommen. Unter „Poesie" versteht Mozart nach der Weise seiner Zeitgenossen hier wie an andern Stellen den Text, die Wortwahl. Diese hielt er (in den eigentlichen Musikformen) für nebensächlich, hier sollte sich der Dichter einfach den Forderungen der Tonform fügen und seine Poesie also „der Musik gehorsame Tochter sein". Das war sie in gewissem Sinne auch bei Richard Wagner, dessen Texte ja erst mit der Musik zusammen den beabsichtigten vollen Eindruck machen, weil sie von vornherein für die Komposition entworfen sind. Hingegen hat Mozart nie und nirgends behauptet, daß eine dramatische Musik sich selbstherrlich über das Drama stellen, sich nicht nach dem szenischen Vorgang richten solle, und dies ist der springende Punkt auch der Wagnerschen Reform. Sein Ideal war die Oper, „wo der Plan des Stückes gut ausgearbeitet, die Wörter aber nur bloß für die Musik geschrieben sind und nicht einem elenden Reim zu Gefallen". Wenn er also wünscht, „daß ein guter Komponist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben imstande ist, und ein gescheiter Poet als ein wahrer Phönix zusammenkommen", so befindet er sich in schönster Uebereinstimmung mit den Anschauungen der Gegenwart. Welche geistige Arbeit aber der „Plan", d. h. der künstlerisch bühnengerecht gestaltete Stoff — ohne Rücksicht auf die Versifikation — darstellt, ist vielen, noch immer am Worte klebenden Musikern und Literaten bis heute nicht klar.

Rechtzeitig vor dem Jubiläum ist der erste Band von Otto Jahns grundlegender, bereits vergriffener Mozartbiographie in vierter Auflage bei Breitkopf & Härtel erschienen. Unsere Freude wird allerdings wesentlich herabgemindert durch das naive Geständnis des Herausgebers Deiters, daß er „aus rein persönlichen Gründen" nicht imstande war, die Mozartliteratur seit 1889 einzuarbeiten. Die wertvollen Mitteilungen des Berliner Mozartvereins, die Arbeiten von Detlef Schulz, Fleischer usw. sind also nicht berücksichtigt worden. Auf die Erneuerungen Mozartscher Werke („Bastien und Bastienne", „Zaide") auch nur in einer Anmerkung hinzuweisen, darauf verzichtet Deiters überhaupt. Von einer neuen Auflage erwartet aber der Käufer mit Recht etwas mehr als einen Neudruck der alten, und wenn Deiters keine Zeit hatte, das Buch auf die Höhe unserer gegenwärtigen Kenntnis zu bringen, so hätte er, scheint uns, die Bearbeitung eben einer andern Kraft überlassen sollen. Diesen grundsätzlichen Einwand vorausgeschickt, können wir um so nachdrücklicher auf das Jahnsche Buch als eine der bedeutendsten Leistungen der deutschen Biographik hinweisen als auf ein Standwerk jeder musikalischen Bücherei. Wer übrigens die erste, vierbändige Ausgabe von 1856 besitzt, soll sie nicht unbedingt ausmustern, da sie in manchen Punkten ausführlicher ist als die späteren Auflagen.

Ein guter Gedanke war es, die schon zur literarischen Seltenheit gewordene Mozartbiographie des alten Niemetschek in einem Neudruck herauszugeben. Aus diesem schlichten, „für die zarten, fühlenden Herzen" geschriebenen und Meister Haydn gewidmeten Buche spricht so viel Wärme, eine so echte Begeisterung, daß uns keines besser in die gehobene Stimmung der einstigen Prager Mozartgemeinde versetzt, als sie das Ereignis des „Don Juan" erleben durfte. Von der „Entführung" schreibt unser Enthusiast: „Es war, als wenn das,



Digitized by Google

was man hier bisher gehört und gekannt hatte, keine Musik gewesen wäre! Alles war hingerissen, alles staunte über die neuen Harmonien, über die originellen, bisher ungehörten Sätze der Blasinstrumente." Erschienen ist die neue, von E. Rychnowsky besorgte Ausgabe bei J. Taussig in Prag.

Mit recht gemischten Empfindungen legt man Mirows gutgemeinte Bilder aus Mozarts letzten Lebensjahren (Leipzig, R. Wöpke) aus der Hand. Der Verfasser möchte die Teilnahme für des großen Künstlers Schicksal im Volke wecken, aber dazu gehörte die belebende Phantasie eines wirklichen Dichters. Hier wirken die reichlich mit überlieferten Aeußerungen Mozarts durchspickten novellistischen Erzählungen als eine Dilettantenarbeit. Mozart spricht ein unmögliches Oesterreichisch, der gute Leipziger Doles ein Potpourri aus mittel- und süddeutschen Mundarten.

Dagegen scheint mir das Kerstsche „Mozartbrevier" (Berlin, Schuster & Löffler) sehr empfehlenswert zu sein. Mit großem Geschick sind alle für Mozart charakteristischen Stellen aus Mozarts Briefen und sonstigen überlieferten Aeußerungen zusammengetragen und nach sachlichen Gesichtspunkten geordnet, sodaß aus dem handlichen Büchlein die Persönlichkeit seines Helden unmittelbar zu uns spricht. Das Vorwort des Verfassers, der außerdem eine treffende Einleitung „Was Mozart uns ist" den Zitaten vorausschickt, knüpft an Mottls berühmte Mozartrede und besonders an den Satz an, daß Mozart einer der tiefsten und innigsten Menschen gewesen sei, der je gelebt hat. Das „innigste" gibt Kerst zu; das „tiefste" versieht er mit einem Fragezeichen, indem er zum Vergleich auf sein Beethovenbrevier verweist. „Mozart konnte ausgezeichnet schreiben, unvergleichlich besser als Beethoven. Aber er kam meistens über die Schilderung äußerlicher Dinge nicht hinaus." Aber mit Recht betont er auch den Altersunterschied. Beethoven starb mit 56, Mozart mit 36 Jahren. „Er wurde nicht alt genug, um der tiefste Mensch werden zu können."

Ueber „Die Frauen im Leben Mozarts" handelt ein Buch von Carola Belmonte (Augsburg, Gebr. Reichel). Es scheint mir populär und anziehend geschrieben zu sein, ohne wesentlich neue Gesichtspunkte und neues Material herbeizuschaffen. Die Ausstattung, der Bilderschmuck, die Briefnachbildungen sind gut ausgeführt.

◎ Instrumentationslehren 2

Es war bei einem gemütlichen Zusammensein mit Richard Strauß, als die Rede auf „Tristan" kam und Strauß auf gewisse Feinheiten der Partitur aufmerksam machte. Tristan und Isolde, sagte er, werden stets von den ersten Violinen begleitet. Kurwenal und Brangäne von den zweiten. Nur einmal, nachdem er gestorben, bekommt auch Kurwenal — ein rührender Zug Richard Wagners — ein paar Takte erste Violinen, gleichsam zur Belohnung für seine Treue. Strauß begründete diese scheinbar schematische Instrumentation auch künstlerisch. Die ersten Geigen seien die Methaphysiker unter den Tonwerkzeugen. Daher gehören sie zu einem philosophierenden Liebespaar. Die zweiten Geigen seien die Realisten und darum kennzeichnend für die Diener usw. Wer Strauß je mit so lebendiger Phantasie über Instrumentationsfragen sprechen gehört, wird mit wahrer Begierde nach seiner bei Peters in Leipzig erschienenen Ausgabe von Berlioz' Instrumentationslehre gegriffen haben, die denn auch wirklich eine hochbedeutende musikwissenschaftliche Erscheinung geworden ist.

Was ich letzthin den wichtigsten



Digitized by Google

Teil einer Instrumentationslehre nannte, die Beispiele, ist in unvergleichlicher Fülle und mit einer überragenden Sachkenntnis und Unparteilichkeit zusammengestellt. Um die Wirkung eines einzigen Pizzicatoakkordes zu schildern, gibt Strauß drei Partiturseiten aus der König Lear-Ouvertüre; um die Verwendung der tiefsten Orchesterinstrumente darzutun, nicht weniger als vierzehn Partiturseiten der Walküre. Daß die Beispiele innerhalb des Textes selbst stehen, erscheint mir als ein Vorteil. Aus dem Textbilde erkennt man immer genau, wo Berlioz spricht und wo Strauß, und was der letztere an Bemerkungen hinzufügt, habe ich mit größter Spannung und Belehrung nicht nur gelesen, nein, verschlungen. Schon das Vorwort enthält geradezu goldene Worte, die in Straußens Mund besonderen Wert gewinnen. „Alle symphonischen Aeußerungen Haydns und Mozarts tragen in ihrer Thematik, melodischen Linienführung und Figuration so sehr den Charakter aller polyphonen Möglichkeiten des Streichquartetts, daß man sie fast als Streichquartette mit obligaten Holzbläsern und tuttiverstärkenden Lärminstrumenten bezeichnen kann." Damit wäre auch dem neueren Geschrei nach kleinerer Streicherbesetzung bei jenen Meistern Einhalt getan, denn es ist klar, daß ihre musikalischen Gedanken der Klangwirkung des historischen Streichquartetts weit vorauseilen. Wunderschön ist auch das Verdienst Berlioz' gekennzeichnet, wenn Strauß sagt, daß jener als erster folgerecht aus der Seele der Orchesterinstrumente heraus seine Werke konzipiert habe. Der Ueberschätzung dieses Komponisten tritt er mit dem Wort von seinem „immerhin primitiven melodischen Empfinden" entgegen. Wenn er schreibt: nur wahrhaft sinnvolle Polyphonie erschließte die höchsten Klangwunder des Orchesters, so begrüße ich diesen Satz im Hinblick auf die neuestens ausgegebene Parole: „Weg von der Polyphonie", obschon ich ihn im Gedanken an den ganz homophonen „Lohengrin" nicht unbedingt gelten lassen möchte. Möglichste Verbreitung verdiente die Bemerkung, die den Anfänger bei seinen ersten schüchternen Schwimmversuchen in den Wogen des Orchestermeeres davor warnt, daß er die gewaltigen Klangphänomene, die das Genie eines Berlioz und Wagner dem Orchester entlockte, um unerhört neue und große poetische Gedanken und Empfindungen in Tönen wiederzugeben, einfach zum Gemeingut jeden Stümpers, zum Spielzeug eines Kindes erniedrige. Dazu der Rat, das Studium Wagnerscher Partituren nur mit äußerster Vorsicht zu beginnen.

Zum ersten Mal finde ich in einer Instrumentationslehre bei der Bezeichnung „am Steg" den Unterschied zwischen dem Fortissimo- und Pianissimoeffekt dieser Spielart angegeben. Nicht ganz zuzustimmen vermag ich Straußens Bedenken gegen die Bogenstricheinteilung, desgleichen die Warnung vor dem Mißbrauch der Sologeige. Früher benutzte man sie im Orchester nur auf längere Strecken als obligates Instrument (Nachtlager, Faust), erst seit Wagner lernten wir die Wirkung einzelner Solotakte schätzen, und ich muß gestehn, daß für mich im schnellen Wechsel von Soli und Tutti so manche wertvolle Ausdrucksmöglichkeit liegt. Daß Wagner davon einen so sparsamen Gebrauch macht, ist noch kein Einwand, denn man wird's auch keineswegs zur Nachahmung empfehlen, wie Wagner im ersten Akt der Meistersinger, und hier mit Recht, die Flöte anwendet. Nämlich fast gar nicht. Strauß will die Fagotte nicht zur Baßverdopplung heranziehen, ohne uns zu sagen,



Digitized by Google

was man tun soll, wenn die Celli selbständig ihres Weges gehen und die Kontrabässe der Verstärkung bedürfen. Sehr hübsch liest es sich, wenn Strauß zur Selbstkritik schreitet und bemerkt: „Ich selbst habe den Fehler begangen . . .“ usw. Seinem Gebot gegenüber, die Harfe nur solistisch zu behandeln, möchte ich Heubergers „Opernball“ erwähnen, wo die Harfe mit dem Streichquartett außerordentlich elegant unisono geht. Der chromatischen Harfe gönnt Strauß kein Wort. Zum ersten Mal wird das Heckelphon (ich kann nicht sagen, wie sich mein Ohr gegen diesen scheußlichen Namen sträubt) behandelt. Strauß spricht sich gegen die Versuche aus, das Partiturbild durch Transposition in die C-Stimmung zu vereinfachen. Seine Bemerkungen über die einzelnen Blechinstrumente sind oft sehr fein, dort z. B., wo, wenn er meint, das Horn „witzle“ im dritten Akte der Meistersinger über den „liebseligen Ehestand“. Bei den gedämpften Horntönen fehlt mir das wunderbare Beispiel aus „Hänsel und Grethel“ beim ersten Ertönen des Kuckuckrufes. Sie verschmelzen hier mit dem Flageolet der Solocelli zu ganz einartiger Wirkung. Das Bekenntnis, daß ich den Effekt der Pedaltöne in Berlioz Requiem gräßlich finde, sei mir nebenbei verstattet. Neuerdings hat man (Götterdämmerung, Hänsel und Grethel, Ingwelde, Kain) mit Glück gedämpfte Posaunen verwendet. Gern hätte ich von Strauß ein Wort der Abwehr gegen den Mißbrauch gehört, die Tuba mit ihrem Horncharakter als Baß mit den Posaunen zu koppeln, was allgemein Brauch zu werden anfängt.

Aber genug der Glossen zu einem Buche, das ohne Zweifel richtunggebend für die Instrumentationskunst des nächsten Jahrzehntes werden dürfte und in jeder Hinsicht die hohen Ansprüche erfüllt, die der Name des Herausgebers wachruft.

**Leo Blech**

### Von „Festspielen im Konzertcharakter“

In Nürnberg hat der Industrie- und Kulturverein einen neuen Saal fertiggestellt, und nun hat er auch die Eröffnung durch ein „Festspiel im Konzertcharakter“ gefeiert. Die Musik dazu wurde „nach bekannten Meistern“ zusammengestellt. Der Priesterchor aus der Zauberflöte begrüßte das neue Heim; das Intermezzo aus der „Cavalleria“ begleitete den Festgesang „Vollendet das Werk“; eine andere Nummer des personifizierten Heims „O laß dich teure Halle innig grüßen“ mußte sich Lohengrins Melodie „Atmest du nicht mit mir die süßen Düfte“ gefallen lassen, und „Dich teure Halle grüß ich wieder“ hatte man in ein Danklied: „Die Grüße laßt mich all' erwidern“ verwandelt. Schließlich hielt das altniederländische Dankgebet her, um die musikalische Hülse für einen Versinhalt abzugeben, der die Halle als „Pflegstatt des Schönen“ pries.

So etwas war vielleicht wirklich noch nicht da. Ein Gefühl davon, welche Barbarei darin liegt, diese ganz andere Stimmungen und Empfindungen ausdrückenden Weisen ihrem natürlichen Boden zu entreißen und fremden Zwecken dienstbar zu machen, scheint bei den meisten gar nicht aufgekeimt zu sein. Nur als man Haydns von der Weltschöpfung handelnden Chor „Vollendet ist das große Werk“ auf das Saal-Etablissement umdeuten wollte, regte sich, wie uns erzählt wird, der Angemessenheitssinn, und die Sänger streikten. Man sieht an diesem drastischen Falle wieder, erstens wie sehr unser ganzes musikalisches Leben veropert ist, und zweitens wie sehr uns ein leicht zugänglicher Schatz guter Gebrauchsmusik nottäte. B



Digitized by Google

**Schwinds Blätter zum „Figaro“**
sind jetzt in dreißig Lichtdrucktafeln nach den Originalzeichnungen von der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ in Wien herausgegeben worden, eine Einleitung dazu hat Alois Trost geschrieben. Man weiß, wie herzlich, wie innig und immer aufs neue begeistert gerade Schwinds Liebe zu Mozart war, es mußte ja auch so sein, in wem wirkte ein Stück Mozartischen Erbes lebendig im Blute, wenn nicht in Schwind? Die jetzt reproduzierte Folge war denn auch sein erstes „Hauptwerk“. Die einzelnen Blätter geben nicht etwa Begleitbilder zum ganzen Figaro, sie entwerfen nur Gruppen für den Hochzeitszug. Die neueren Textbücher enthalten von diesem die Beschreibung nicht mehr, welche die alten gewissenhaft mitgaben: Zuerst Jäger, dann Gerichtsdiener, hierauf Bauernvolk, alsdann Kranzträgerinnen usw. — Schwind hat sich aber nicht sehr daran gehalten. „Nach zehn Jahren werd' ich mich noch jeder Figur daraus erinnern,“ sagte Grillparzer dem jungen Maler, — wird es uns Heutigen auch so gehen? Ich meine: gar so Eindringliches von Neuem wird der Verehrer Schwinds, der den Meister sonst kennt, hier nicht finden, aber Anmutiges und Schönes immerhin, wenn es sich auch ganz bescheiden und oft gemischt mit Unzulänglichem gibt. Der „Hochzeitszug“ ist kein Meisterwerk hohen Ranges, er ist eine ungemein liebenswürdige Jugendarbeit. Von ihrem Wesen sagt mehr als Worte die Probe, die wir diesem Hefte als ein zierliches Zeichenblättchen mitgeben.

**Bauordnungssünden 3**
Aus der Bauordnung der Stadt Tilsit vom 15. Juli 1904: „Die Höhe der Vordergebäude darf bis zur Traufe gemessen elf Meter nicht übersteigen. Türmchen, Giebel, Erker usw., soweit dieselben nur zur Verzierung dienen, werden bei der Berechnung nicht in Ansatz gebracht.“

Also: Bauformen, die durch notwendige Raumerweiterung einst entstanden, werden heutzutage nur noch geduldet, wenn sie zur „Verzierung“ dienen, zu deutsch: wenn sie keinen Zweck haben. Haben sie aber einen Zweck, so werden sie als Erweiterungen nicht geduldet.

Vielleicht klären die Erleuchteten von Tilsit schnell noch die Verblendeten von München auf. Es wäre höchste Zeit dazu, denn in dem Entwurfe der neuen Münchner Bauordnung steht u. a.: „Die Dachaufbauten sollen dort konzentriert werden, wo sie auch wirklich ihren Zweck erfüllen.“

**„Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler.“** Von G. Dehio. (Berlin, E. Wasmuth.)

Von diesen im Auftrage des Tages für Denkmalpflege bearbeiteten Handbüchern ist jetzt der erste Band erschienen, der Mitteldeutschland bespricht. Der handliche Band, der bei dünnem Papier doch 360 Seiten enthält, bringt eine außerordentliche Menge Materials in dieser gedrängten Form sowohl für die Reise wie für die Arbeit zu Hause. Wenn man bedenkt, daß sich das Buch bequem zum Mitnehmen eignen und sein Preis sich in gewissen Grenzen halten soll, so wird man den Wunsch als unerfüllbar ansehen, den Inhalt noch ausführlicher und noch umfassender zu gestalten. Was für eine außerordentliche Arbeitsleistung hier vorliegt, wird bei der Erwägung klar, daß dieser eine Band das ganze Ländergebiet umfaßt, das durch das Fünfeck Frankfurt, Nürnberg, Dresden, Dessau und Kassel begrenzt wird. Hier ist alles, was in die vom Verfasser unter Kunstdenkmälern begriffenen Kulturdokumente fällt, kurz an-



Digitized by Google

geführt und beschrieben. Bei dem knappen und mit vielen Abkürzungen arbeitenden Text wird es wohl oft vorgekommen sein, daß das sichtbare Ergebnis von tagelangen Reisen und Studienaufenthalten im Buch doch nur in wenigen Zeilen in Erscheinung tritt. Ich selbst habe natürlich im Text nur Stichproben machen können, dabei aber fast immer rasche Orientierung und Belehrung gefunden.

Eine Bemerkung möchte ich bei dieser Gelegenheit einschalten. Ich stieß, sei es Zufall oder nicht, häufig im Texte auf die Wortbezeichnung „nüchtern" und zwar an Stellen, wo dies mit meinem Empfinden nicht zusammen ging. Es gibt eine Einfachheit des Baugedankens, die der vortrefflichste Ausdruck einfacher Zwecke ist. Wenn diese Einfachheit zur äußersten Schlichtheit zwingt, so braucht deswegen die Gestaltung doch nicht weniger vortrefflich zu sein. Das Wort „nüchtern" dagegen hat eine deutlich tadelnde Nuance. Ebenso paßt es meinem Erachten nach nicht dorthin, wo die mächtige Wirkung monumentaler Bauglieder ohne erkennbare Gliederung oder Detaillierung mit der umgebenden Landschaft einen wundervollen Akkord bildet. Ich möchte die treffliche und in so hohem Grade dankenswerte Arbeit nicht bekritteln; meine Absicht ist es nur, die Leser vor einem Mißverständnis zu bewahren, von dem die älteren Kunstforschungen nicht frei waren: den Wert der Bauwerke allzusehr nach den daran befindlichen Werken der Stilkunst im engeren Sinne zu beurteilen. Man braucht jetzt gegenüber Werken der Baukunst noch einen andern Standpunkt, von dem aus man andere Werte sieht, als den des ausschließlich kunstgeschichtlichen Interesses.

Sch-M

Vermischtes

In Karl Schefflers Aufsatz sind im vierten und fünften Hefte dieses Jahrgangs einige sinnstörende Druckfehler leider unverbessert geblieben:

S. 178 Zeile 28 v. o.: statt „Geschäft" — Gefühl. S. 179 Z. 6 v. u.: statt „Mehrheit" — Wahrheit. S. 180 Z. 20 v. o.: statt „überwuchtig" — übermächtig. S. 182 Z. 2 v. u.: statt „zurückfliegt" — zurückklingt. S. 253 Z. 18 v. o.: statt „Friseuren" — Faiseuren. S. 254 Z. 22 v. o.: statt „früher" — heute. S. 254 Z. 6 v. u.: statt „Bauten" — Lauten. S. 263 Z. 15 v. o.: statt „belästigend" — belustigend. S. 265 Z. 12 v. o.: statt „Iden" — Ideen. S. 266 Z. 1 v. o.: statt „schiebe" — spiele.

## Umschau

Ueber Museen liegt ein so reiches Material vor, daß unsre heutige Umschau von ihm allein ausgefüllt wird. Wiederholt schon haben wir auf Anzeichen dafür hingewiesen, daß der landläufige Museumsbegriff einen neuen Inhalt durch die Aufnahme eines neuen positiven Bildungsideals gewinnt. Max Osborn entwirft in der Neuen Rundschau (Oktoberheft) eine Skizze der historischen Entwicklung des modernen Museums und meint, es sei das notwendige Ergebnis einer Zeit, in der die Kunst überhaupt nicht, wie in früheren Jahrhunderten, als ein unentbehrliches Lebenselement empfunden wird, sondern selbständig und losgebunden von allen Beziehungen sich selbst ihre Probleme stellt und zu lösen sucht. Heute nun seien wie nie zuvor alle Augen auf die Museen gerichtet, um zu verfolgen, wie der letzte Rest von Staub und Modergeruch hinausgefegt und jeder Winkel durchstöbert wird, daß das Tote lebendig werde. Vielleicht, so hofft Osborn, stellen sich in fünfzig Jahren neben



Digitized by Google

das historische, gelehrte- und pädagogische Museum noch neue, die keine Stapelplätze wären, sondern Stätten edelster Kunst: Tempel der Zukunft, in denen sich „die Kultstätten der alten Welt und die Kirchen des christlichen Zeitalters im dritten Reich verbinden und steigern zu Festesplätzen eines freier und glücklicher gewordenen Geschlechts". Auch die Berliner Siegesallee sieht Osborn im Geiste schon rasiert und den Tiergarten in eine weite Anlage verwandelt, an der alle Künste mitzuschaffen hätten: sie würde die untergegangene Museia der Griechen brüderlich grüßen können. — Ach, der Traum ist alt, aber weder ist Schinkels Idee eines monumentalen Nationaldenkmals, eines Riesenparkes voll edler Bau- und Kunstdenkmale auf dem märkischen Sande Wirklichkeit geworden, noch hat sich ein Kaiser für den Dürerischen Plan einer deutschen Königstadt geneigt finden lassen!

Wie unsre Sammlungen Arbeitsmuseen werden können, darüber äußert sich in dem hier schon angezeigten Dresdner Jahrbuche für 1905 (Baensch, Dresden) sehr sachverständig Karl Kötschau. Zweierlei kommt hier in Frage: die Aufstellung der Stücke und wie sie dem Publikum näher zu bringen sind. Kötschau ist wohl mit Recht der Ansicht, daß der Einrichtung einer Schausammlung und einer Studiensammlung die Zukunft gehört. Die Studiensammlung bleibe denen vorbehalten, die sich als Forscher mit den Gegenständen beschäftigen, als Künstler sie kopieren oder als Sammler sie zu Vergleichszwecken eingehend zu prüfen wünschen. Die Schausammlung hingegen stehe jedem offen und am besten ebenso wie die Studiensammlung ohne Entgelt. Hier bestimmt nicht die wissenschaftliche Methode die Anordnung der Gegenstände, sondern einzig und allein der Geschmack. Mit peinlicher Ueberlegung soll für jedes Kunstwerk das beste Licht, der beste Hintergrund und, was besonders schwer ist, der beste Nachbar gewonnen werden, damit es in den geistigen und seelischen Besitz des Beschauers übergehen kann. Möglichst wenig muß ausgestellt werden, dieses Wenige der Schausammlung aber muß das Vorzüglichste sein. Je nach den Umständen wird es sich richten, ob diese Schausammlung eine Wechselausstellung ist oder nicht. Ein Wechsel würde zweifellos die Teilnahme des Publikums an dem Museum steigern, da der Wunsch, das Weitere kennen zu lernen, wenn das zuerst Gesehene gefallen hat, nur natürlich ist. Einer Erläuterung durch das Wort dürfen die Wechselausstellungen nicht entbehren: Gedruckte Führer oder Angaben am Schaustücke selbst, Führungen durch die wissenschaftlichen Beamten hätten die nötigen Anleitungen für die Betrachtung zu geben, allerdings auch nicht mehr, denn jedes Zuviel ist hier besonders vom Uebel. Das Historische Museum zu Dresden, das Kötschaus Leitung untersteht, und Sammlungen überhaupt vom Standpunkte der Heimat zu betrachten, tut besonders der Jugend not. Daß Gymnasiallehrer mit ihren Klassen der Sammlung meist fern bleiben, wird niemand verwundern, da es sich ja nur um deutsche Kunstwerke, nicht um Erzeugnisse des klassischen Altertums handelt. Aber Volksschullehrer mit ihren Klassen kommen. Leider stehen die Lehrer den Gegenständen des Museums meist ebenso hilflos gegenüber wie die Schüler und wissen nun nicht, wie sie die Teilnahme wecken sollen. Kötschau rät, daß der Lehrer vor dem Besuch des Museums selbst zum Schüler werde. „Er wird aus dem, was ihm der Leiter oder der Assistent der



Digitized by Google

Sammlung erklärt, das herauszunehmen wissen, was für seine Zöglinge gut ist. Dann kann er vor sie mit dem Bewußtsein treten, daß er nunmehr berechtigt ist, als Führer zu dienen. Und noch eins! Man lasse sich Zeit, komme öfters und versteife sich nicht darauf, in einer oder zwei Vormittagsstunden das Ganze zu sehen. Ich sage absichtlich nicht »durchzunehmen«, obwohl sich dieser schulmäßige Ausdruck mir unwillkürlich auf die Lippen drängt. Denn alles Schulmeistern bleibe dem Museum fern. Für Lehrer und Schüler muß der Besuch an dieser Stätte immer eine Erholung, ein Genuß, eine Erhebung sein. Ist es der Fall — und je weniger auf einmal gesehen wird, um so reichhaltiger die Wirkung —, so ist etwas Großes erreicht. Denn eine Jugend, die so in die Museen eingeführt wurde, wird, herangewachsen, ein verständnisvolles Publikum für sie ergeben."

Vielleicht ließe sich im Anschlusse hieran fragen: was kann die Tagespresse zur Belebung des Museumsinteresses der Erwachsenen tun? Ueber jeden Quark, den ein Kunstverein oder ein Kunsthändler zeigt, pflegt sie spaltenlang zu berichten. Um so ausführlicher meist, je genauer der Aussteller seine Ware inseriert hat. Um den ungleich wertvolleren Besitz der öffentlichen Sammlungen kümmert man sich in der Regel höchstens, wenn ein paar Neuerwerbungen aufgestellt worden sind. Da scheint uns zum mindesten für die Großstädte ein Brauch recht nachahmenswert, den die Berliner Volkszeitung übt. Sie fragt von Zeit zu Zeit in ihrer Sonnabend-Ausgabe: „In welches Museum gehen wir morgen?" und antwortet durch kurze Anleitungen zum nützlichen Sehen dieser oder jener Abteilung eines Museums. Wenn hier schließlich auch nicht viel mehr geboten werden kann als flüssig gemachte Katalogvermerke — anregend und irgendwie einstellend wirkt es doch. Rührige Museumsbeamte, wie Max Lehrs und andere, pflegen überdies ihre regelmäßig wechselnden „Schausammlungen" durch selbstgeschriebene Einführungen in der Tagespresse bekannt zu machen. Soviel wir beobachten konnten: mit dem besten Erfolge.

Das wechselseitige Verhältnis der Museen und der Denkmalpflege erörtert Robert Mielke in der Täglichen Rundschau (3. 12. 5). Früher waren die Museen fast die einzigen Rettungsanstalten für Gegenstände von künstlerischem und geschichtlichem Werte. Die staatliche Denkmalpflege von heute unterscheidet sich nur in den zu beaufsichtigenden Gegenständen, nicht im Wesen von den Museen. Nun gebe es Fälle, wo die Interessen einander entgegenarbeiten. Man scheine also auf beiden Arbeitsgebieten ohne die rechte Fühlung geblieben zu sein. Mielke schlägt ein engeres Verhältnis auf Grund einer neuen Organisation vor. Viele Gegenstände könnten Museumseigentum werden, ohne vom Platz genommen zu werden. So hat z. B. das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe unlängst eine Bank in den Vierlanden erworben, die kontraktlich der Obhut des bisherigen Eigentümers unterstellt ist und an ihrer alten Stelle — vor dem Hause — verbleibt. Die staatlichen Museen und auch die Ortssammlungen sollten zu einer großen Organisation vereinigt werden; die einen als die Mutteranstalten der anderen. Mielke geht bei seinen sehr beachtenswerten Vorschlägen von einem praktischen Streitfalle aus: das Berliner Kunstgewerbemuseum will einen schönen Berliner Festsaal aus der Schlüterzeit kaufen, obwohl er noch nicht



Digitized by Google

baulich gefährdet ist. Das will also sagen: der Saal wird mit großen Kosten aus dem alten Wohnhause herausgebrochen und ins Museum überführt. So wunderlich weit wären wir also nun, daß wir die heimischen Denkmäler vor unseren eigenen Museen beschützen müssen. Ein Zustand, der unmöglich lange andauern kann.

Einen andern Uebelstand berührt F. Deneken, der Direktor des in mancher Hinsicht gradezu vorbildlich geleiteten Krefelder Museums. In seinem letzten Berichte spricht er über die Aufgaben einer sozialen Kunstpflege durch die Museen im besonderen der Provinz und beklagt, daß den Verwaltern bei ihrer Arbeit keineswegs das ganze Volk als Konsument vorschwebe, sondern eine verhältnismäßig kleine Gruppe von Halb- und Ganzverständigen. Wenn man in Provinzstädten das wissenschaftliche Prinzip obenan stellt und unter schwerer Belastung des kleinen Geldbeutels rare Stücke erwirbt, die für weitere Kreise nicht in Betracht kommen, so schlägt man dem Satze „Die Kunst dem Volke" ins Gesicht. Genügt eine gute Kopie nicht auch? Werden durch solche Ankäufe von Museumskunst nicht den lebenden Künstlern Daseinsmittel entzogen? Diese Großmannssucht in der öffentlichen Kunstpflege sei der Tod der Kunst. Deneken verweist auf die Denkmälermanie, auf die „monumentalen" Kunstbrunnen von heute, die in ihrem Kunstwerte den kleinen alten Brünnlein unserer Vorfahren nicht das Wasser reichten. Ganz so schlimm sind die modernen Brunnen wohl wenigstens nicht alle, grade in den letzten Jahren sind wenn auch keine guten monumentalen, so doch hübsche kleinere Brunnendenkmäler zahlreich entstanden. Bei weitem in den meisten Präsidentenstühlen unserer öffentlichen Kunstpflege sitzt aber die Großmannssucht noch kaum angefochten.

Auch A. Kisa (Frankfurter Zeitg., 31. 5. 5) zieht gegen die von ihm so genannte „Altertumsfexerei" der Museen, im besonderen der Kunstgewerbemuseen vom Leder und rühmt die Verdienste Eitelbergers, der durch seine Begründung des Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien bewiesen habe, worauf es hier ankomme. An seine Forderungen: Einheit von Kunst und Handwerk, von Handwerkskunst und Industrie; Museumsfähigkeit auch des modernen Schaffens — müsse wieder erinnert werden. Planmäßige Arbeit, die den örtlichen Verhältnissen und Bedürfnissen Rechnung trägt, sollten diese Museen verrichten, anstatt Antiquitäten zu sammeln, um zu sammeln und die private Sammelwut zu fördern. Ja, aber der Verfasser zeigt sich schlecht unterrichtet, wenn er meint: bei uns werde der „Nutzkünstler" erst museumsfähig, wenn er gestorben sei. Gerade in dem von ihm sehr unsanft angelassenen Norddeutschland und obendrein in Berlin hat die Kunstgewerbeschule, die ans Museum angegliedert ist, Otto Eckmann und Emil Orlik berufen, und die Bildner am neuen Stile sind, bis zur Schmuckleiste und zum Vorsatzpapier des Buches herab, sehr wohl und seit geraumer Zeit schon in der dortigen Sammlung vertreten. Der industriellen Technik wird übrigens zurzeit auf reichsdeutschem Boden, in München, auch eine sehr groß angelegte Sammelstätte eingerichtet; bei der räumlichen Ausdehnung, deren die Schaustücke dieser Gattung: Kanonen, Schiffsmodelle, Selbstfahrer usw., bedürfen, ist gegen ihre Sonderbehandlung neben den Kunstmuseen wohl kaum ernstlich etwas einzuwenden.

Gehören Kinder in die Kunstmuseen? In der Kölnischen Zeitung seufzte kürzlich einer über die Kin-



Digitized by Google

der in den Berliner Museen. Er beklagt eine unerfreuliche Veränderung gegen früher. Mütter und Gouvernanten sehe man selbst drei- bis vierjährige Kinder durch die Galerien voll Tizians und Velazquez' schleppen. Das mache dem Erwachsenen oft jede Ruhe und Sammlung vor den Kunstwerken unmöglich und bringe die Kunstwerke in Gefahr. Sehnsüchtig schaut der Verfasser auf die seit etwa zehn Jahren überwundene Zeit zurück, wo in den königlichen Museen Kinder unter sechs Jahren überhaupt nicht zugelassen wurden. Warum man von dieser Praxis abgewichen sei? Die Altersgrenze wäre bis zum vierzehnten Jahre nicht zu hoch hinaufgesetzt. Es liegt nahe, hier der Anregungen des Mannheimer Museums-Kongresses vom Herbste 1903 zu gedenken. Dort wurde von den Kinderabteilungen amerikanischer Museen (und Büchereien) berichtet. Kinderabteilungen — sie sind wohl die weitere Form des häuslichen „Kinderzimmers", ein Begriff, der selbst den Angehörigen unserer oberen Zehntausend noch nicht sehr geläufig ist. Er wird das aber mehr und mehr werden und auch im Museum der Zukunft Raum, Licht und Luft beanspruchen. Damit würde der beklagte Uebelstand für die Erwachsenen in den Sammlungen am fruchtbarsten für alle Teile beseitigt sein.

Ein besonderes Kapitel beanspruchen die Freiluftmuseen. Die Meinungen über sie sind geteilt: während Osborn in dem oben zitierten Aufsatze von einer „glücklichen Mischung aus zoologischem Garten, ethnographischer Schaustellung und kulturhistorischem Museum" spricht, meint Willy Pastor in der Täglichen Rundschau (28. 6. 5): Alte Meisterdramen erwecke man nicht zu neuem Leben dadurch, daß man sie zwischen gut gemalten Kulissen abspielen lasse und den Schauspielern bessere Kostüme anziehe. Daneben schwelgen andere, wie Heinz Grevenstett in Velhagen und Klasings Monatsheften (XIX, 10) in reiner Begeisterung. Des letztgenannten Aufsatz gibt eine etwas oberflächliche Beschreibung von Skansen, dem Stockholmer Freiluftmuseum. Ein Schweden im kleinen, so hat es der Begründer Hazelius genannt. Alle Zeiten und alle Gegenden des Landes, so erklärt er laut Grevenstett weiter, sind in typischen Beispielen so zusammengestellt, daß „die Uebergänge ganz organisch und harmonisch wirken". Sitten und Trachten, Volksweisen, Spiele und Tänze der alten Zeit werden hier gepflegt, eine lebendige Tradition, jedermann zugänglich und verständlich, soll die auf dem Papiere ergänzen. Wieweit das ohne arge ästhetische Disharmonie möglich ist, wieweit sich Vergangenheit und Gegenwart auf so engem Raume nicht nur berühren, sondern stoßen, kann hier nicht beantwortet werden. Gewiß ist, daß Hazelius eine außerordentliche Sammeltätigkeit für die Volkskunde seiner Heimat und zwar für sein Volk geleistet hat zu einer Zeit, da bei uns der Museumsgedanke noch wohleingewickelt im Glasschranke lag. Die Reisestudie über Skandinavische Museen von E. von Berlepsch-Valendas (Oldenbourg, München) gibt über den Reichtum von Skansen sowohl wie über den der Museen von Lund, Christiania, Kopenhagen, des sehr interessanten Bautenmuseums von Bygdo usw. in Bild und Wort ausführlich Aufschluß. Hier ist auch die Absicht des Hochbauamtes der Stadt Kiel zu erwähnen: ein ostholsteinisches Bauernhaus, das die Gemeinde erworben hat, soll nach einer Parkwiese versetzt und als Freilichtmuseum eingerichtet werden; nach bescheideneren Vorgängern z. B. in Husum und Meldorf das erste größere dieser



Digitized by Google

Art in Deutschland. Ganz leicht ist das wohl nicht. Die „Lage", d. h. also die Anlage des Hauses in seinen Verhältnissen zum Boden, zur Umgebung usw. kann eben doch nicht auf die neue Wiese überführt werden, und damit geht schon ein gutes Teil Ursprünglichkeit verloren. Warum betätigen unsere historischen und kulturpolitischen Vereine nicht öfter als bisher ihr Interesse an der Erhaltung auch solcher Denkmale und kaufen das Haus, den Stein, den Baum oder was es sonst sei, mitsamt dem Bodenfleck, der's trägt?

Alle Geschichtsforschung, sagt Pastor weiter in seinem Aufsatze „Der nordische Park", ist wertlos, wenn sie nicht Begeisterung erweckt. Die Geschichtsforschung aber, die im üblichen Museumswesen ihren Ausdruck finde, lasse keine Begeisterung erstehen. Pastor verlangt, daß der „germanozentrischen Geschichtsauffassung" entsprechend die Zeugnisse unsrer ältesten germanisch-deutschen Vergangenheit unter neuen Gesichtspunkten und jedenfalls sorgfältiger als bisher behandelt würden. Man könnte „schamrot werden über die unwürdige Art ihrer bisherigen Verwahrung". Anstatt sie teils in die ethnographischen Sammlungen, teils in die Nebenräume der großen Kunstmuseen zu stapeln, seien sie in einem geschlossenen Museumspark unterzubringen. Pastor skizziert ziemlich eingehend den Plan der aufzustellenden Denkmale und der stilistisch angepaßten Bauten für solche Stücke, die nicht unmittelbar ins Freie zu setzen sind. Komme Berlin und seine nähere Umgebung nicht in Frage, so sei Rügen mit einer steinigen Stelle am Strand der gegebene Ort für den nordischen Hain, die „nordische Akademeia". Wie denkt man in „Fachkreisen" über den Vorschlag? Für Laien, die des Museumswustes kaum oder nie Herr werden, erscheint er zum mindesten diskutabel.

Wie Heimat- und Dorfmuseen einzurichten seien, erörtert ausführlich Chr. Schlag im Land (19). Die Städte ernten, was die Dörfer gesät haben, statt daß dem Dorfe verbliebe, was für die Eigenart seines Lebens und seiner Geschichte bedeutsam ist. Im Schulunterricht müsse auf den Besitz aus vergangenen Tagen eingegangen werden, im Schulhause seien also auch die kleineren Sammlungen am besten unterzubringen und der Lehrer sei der geeignetste Verwalter. Für größere Sammlungen sei am besten ein altes geräumiges Bauernhaus einzurichten, das an sich als heimatlicher Bautypus auch schon Museumswert habe. So könnten Dorf- und Heimatmuseen nicht nur belehrend wirken, sondern zur Wirkung stärkerer Heimatgefühle beitragen. — Ueber die Verwirklichung eines solchen Museums in Dachau unterrichtet Franz Wichmann in der Deutschen Zeitung (5. 10. 5).

Auf den letzten Bericht des westpreußischen Provinzialmuseums in Danzig für die Jahre 1880—1905 seien die verwiesen, die wissen wollen, wie Direktor Conwentz seine trefflichen Anregungen zur Pflege der Naturdenkmäler ins Praktische umsetzt. Wir können hier auf die reich illustrierte Schrift nicht näher eingehen.

Zuguterletzt noch einen Weckruf an die Berliner, den Agnes Harder in der Täglichen Rundschau ertönen läßt (27. 11. 5). Sie meint, die Berliner seien zu bescheiden. Sie betonten nicht genügend ihren Besitz an Kunst. Städte wie Rom, Florenz, Paris verstünden das viel besser. Berlin dagegen? „In den Schaufenstern unsrer großen Kunsthandlungen ein internationales Stelldichein eben dieser genannten Hauptstädte . . . In den Verkaufsläden



Digitized by Google

von Photographien, wie bei Amsler und Ruthardt Damen, die noch dieses oder jenes Bild ergänzen wollen, das sie auf ihrer italienischen Reise einzukaufen vergaßen, und wie ein weißer Rabe ein Fremder, der die Amazone von Touaillon oder gar den Großen Kurfürsten im Abbilde haben will." Es wird ein neues Werk im Museum zur Schau gestellt — wie wenige kümmern sich darum! In die alten Kirchen zu kommen ist mit großen Schwierigkeiten verbunden usw. — Demnach hätten die „Land"-Menschen vielleicht weniger Ursache, auf die Museumsherrlichkeiten der Großstädter scheel zu sehen, als sie zu haben glauben.

**Von altberlinischen Gräbern**

„Auf dem Dorotheenstädtischen Kirchhof vor dem Oranienburger Tor ist in den letzten Monaten eine Anzahl Altberliner Gräber beseitigt und dem Erdboden gleichgemacht worden. Verschwunden ist das Denkmal mit den Reliefbildern von Franz Horn, ebenso das verwitterte Kreuz Langbeins, ebenso das Denkmal für den königlichen Bibliothekar Dr. Johann Erich Biester (gest. 1816). Die Liste ließe sich leider noch beträchtlich vergrößern. U. a. ist auf dem Luisen-Kirchhof in der Bergmann-Straße vor einigen Jahren schon das Grab des aus den Freiheitskriegen bekannten Kriegsrates Müchler mit dem originellen Denkmal verschwunden." So steht im Berliner Tageblatt und in andern dortigen Zeitungen zu lesen, und man fragt: „Wo bleibt der Konservator Berlins?" Uns im Reich ist dieses Wirtschaften mit unersetzlichem Gut nicht deshalb unbegreiflich, weil uns etwa Berlin auch in ästhetischen Dingen als die bevorzugte Stadt der Intelligenz erschiene, sondern deshalb, weil das Erbe aus der Vergangenheit gerade dort an Menge besonders spärlich ist. Und Grabdenkmäler zum mindesten lassen sich doch unter allen Umständen erhalten und unter allen Umständen auch in einer angemessenen Umgebung.

**Warum Unterscheidungen verwischen?**

In Weimar gibt es eine hübsche kleine Gasse, die den Namen „die Windischengasse" führt. Das klang den darin wohnenden Geschäftsleuten aber nicht imposant genug. Die Gasse wurde daher auf Gemeindebeschluß in die „Windischenstraße" umgetauft. Dergleichen ist leider kein Ausnahmefall mehr; er zeigt zunächst nur, daß auch in der Stadt Goethes der Sinn für charakteristische Sprachbezeichnung nicht höher steht, als anderswo. Aber weshalb all diese Verwischungen? Ist es eine Schande für eine Straße, wenn sie kleiner ist, als die benachbarte? Und fühlt man das Beschämende nirgends durch, das hinter all diesem Scheinenwollen steckt? Sch-N

## Unsere Bilder und Noten

Von unsern beiden Mozart-Bildnissen ist das dem Heft vorgesetzte der Silberstiftzeichnung auf Elfenbeinkarton nachgebildet, die Doris Stock im April 1789 während Mozarts Durchreise zu Dresden im Körnerschen Hause gezeichnet hat. Der „Ikonograph" Mozarts Emil Vogel sagt mit Recht: „An künstlerischer Ausführung überragt diese Zeichnung alle übrigen von Mozart hergestellten Portraits. Mit größter Genauigkeit der



Digitized by Google

Umrisse und außerordentlicher Anmut, Wärme und Zartheit vereinigt sie nicht nur eine treffende, naturgetreue Aehnlichkeit, sondern auch eine durch den gedankenvollen geistigen Ausdruck des Auges anziehende Wirkung, die den Beschauer fesselt." Das Original gehört jetzt der Musikbibliothek Peters in Leipzig, mit deren besonderer Erlaubnis wir es wiedergeben. Nicht das zweitbeste, aber das zweitinteressanteste Mozart-Bildnis ist vielleicht das von Mozarts Schwager Joseph Lange. Anfang 1791 als Oelgemälde begonnen, ist es nicht mehr vollendet worden — weil Mozart starb. Das Gesicht zeigt schon kenntlich die Spuren der letzten Krankheit. Das Original dieses Werkes wird im Salzburger Mozart-Museum aufbewahrt.

Von modernen Bildern nach Mozartschen Operngestalten sind unter den Kunstfreunden die am bekanntesten geworden, die Max Slevogt nach dem Sänger d'Andrade in der Rolle des Don Juan gemalt hat. „Illustrationen" sind diese in keinem, auch nicht im guten Sinne. Trotzdem wissen wir nicht, ob recht hat, wer sagt: es ist Slevogt stets an erster Stelle um das eigentlich Malerische zu tun. Uns scheint, es wird ihm wohl an erster Stelle um das Ausströmen seiner persönlichen Kräfte, um ein Betätigen des Lebens in ihm nicht je nach Absichten, sondern je nach drängenden Gefühlen zu tun sein, wie allen Künstlern, da er aber ein „Augenmensch" ist, so tut er das eben mit den Mitteln der reinen Malerei. Jedenfalls sind seine „d'Andrade als Don Juan" nicht nur wegen ihrer an Frans Hals erinnernden malerischen Kraft sowohl wie malerischen Feinheit wertvoll, sondern auch wegen ihres außerordentlich persönlichen seelischen Ausdrucks.

Welch ein Abstand von ihnen zu Schwinds Schlußszene des Figaro-Hochzeitszuges! Und doch: führt der Weg diesen Abstand hin nur rückwärts? Gewiß, Schwind konnte nicht wie ein Slevogt malen, es läßt sich aber auch fragen, ob Schwind das Besondere, das gerade er zu geben hatte, uns mit einer Malerei wie der Slevogtschen hätte geben können. Wer dieses Besondere mit seinem feinen Reiz nicht fühlt, für den freilich ist die Antwort leicht. — Ueber Schwinds „Hochzeitszug" wolle man auch unsre heutige Rundschaunotiz vergleichen.

Unsere Notenbeilage bringt drei Gesänge von Mozart. Der erste: „An Chloe" ist charakteristisch für die süße Zärtlichkeit und Innigkeit des Meisters, die den Wortausdruck Jacobis unendlich übertrifft. Wie wenig Verständnis der Dichter seinerseits der Mozartschen Musik entgegenbrachte, ersehen unsere Leser aus den „Losen Blättern" dieses Heftes. „Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte" wird von manchen ausdrucksfähigen Sängern jetzt wieder häufiger öffentlich gesungen, fehlt aber in manchen Ausgaben der Lieder Mozarts, sodaß es weniger bekannt ist. Man beachte die leitmotivische



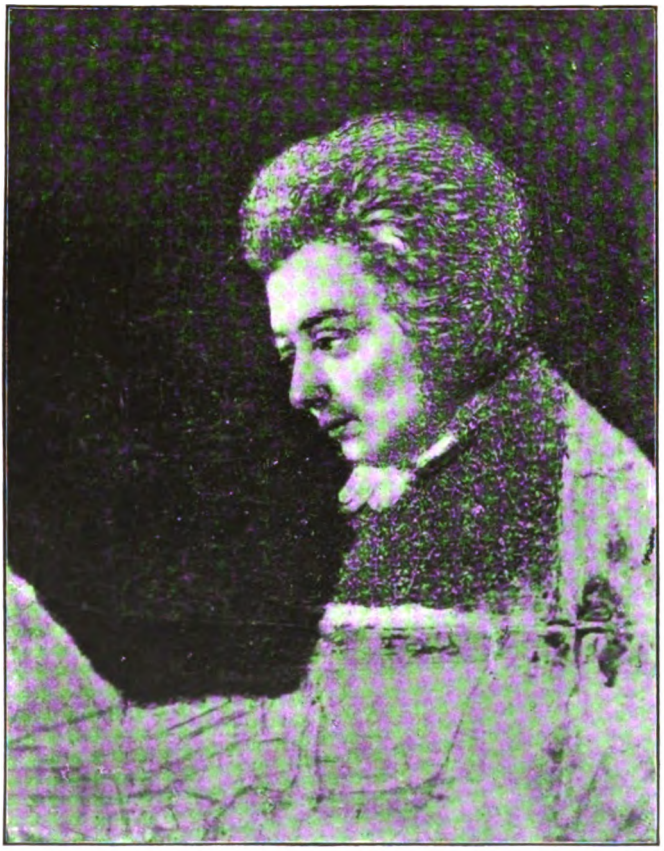
Digitized by Google

Durchführung eines rhythmischen, ein sich aufbäumendes Schmerzgefühl versinnlichenden Motivs durch das Ganze, das oft lebhaft an die Klage der verlassenen Pamina in der „Zauberflöte" anklingt. Die erst gleichmäßig ruhigen, dann flackernden und höher anwachsenden Sechzehntelfiguren malen das lodernde Feuer des Kamins. Den Beschluß bilde der fröhliche Eingangschor aus Mozarts fast vergessener Oper „Zaide", der alle Anwartschaft hat, in die Kommersbücher unserer Studenten aufgenommen zu werden. Es kristallisiert sich darin jene kräftige Lebensfreude des 18. Jahrhunderts, die literarisch in Goethes „Geselligen Liedern" ihren vollendeten Ausdruck gefunden hat. Den Anklang an „Keine Ruh bei Tag und Nacht" hört natürlich jeder heraus. Mancher wird vielleicht stutzen, daß „dieselbe Melodie" sowohl den vollen Lebensgenuß predigen wie verdrießliche Unzufriedenheit äußern solle. Aber der scheinbare Widerspruch löst sich auf, wenn man erwägt, daß die Aehnlichkeit eigentlich bloß auf dem Papiere besteht, wo das wichtigste Element der Musik fehlt: der Vortrag. Mit diesem klingt der energisch auftrumpfende Chor freilich anders als Leporellos mürrisch hervorgemurrte Stelle.

Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: der Herausgeber. Mitleitende: Eugen Kalkschmidt, Dresden-Blasewitz; für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D. W. Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe u. Schriftleitung verantwortlich: Hugo Heller in Wien I.



Digitized by Google



KW

JOSEPH LANGE

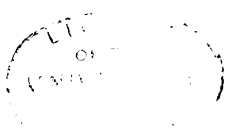
Digitized by Google

Digitized by Google

MAX SLEVOGT

KW

Digitized by Google



Digitized by Google

MORITZ VON SCHWIND

KW

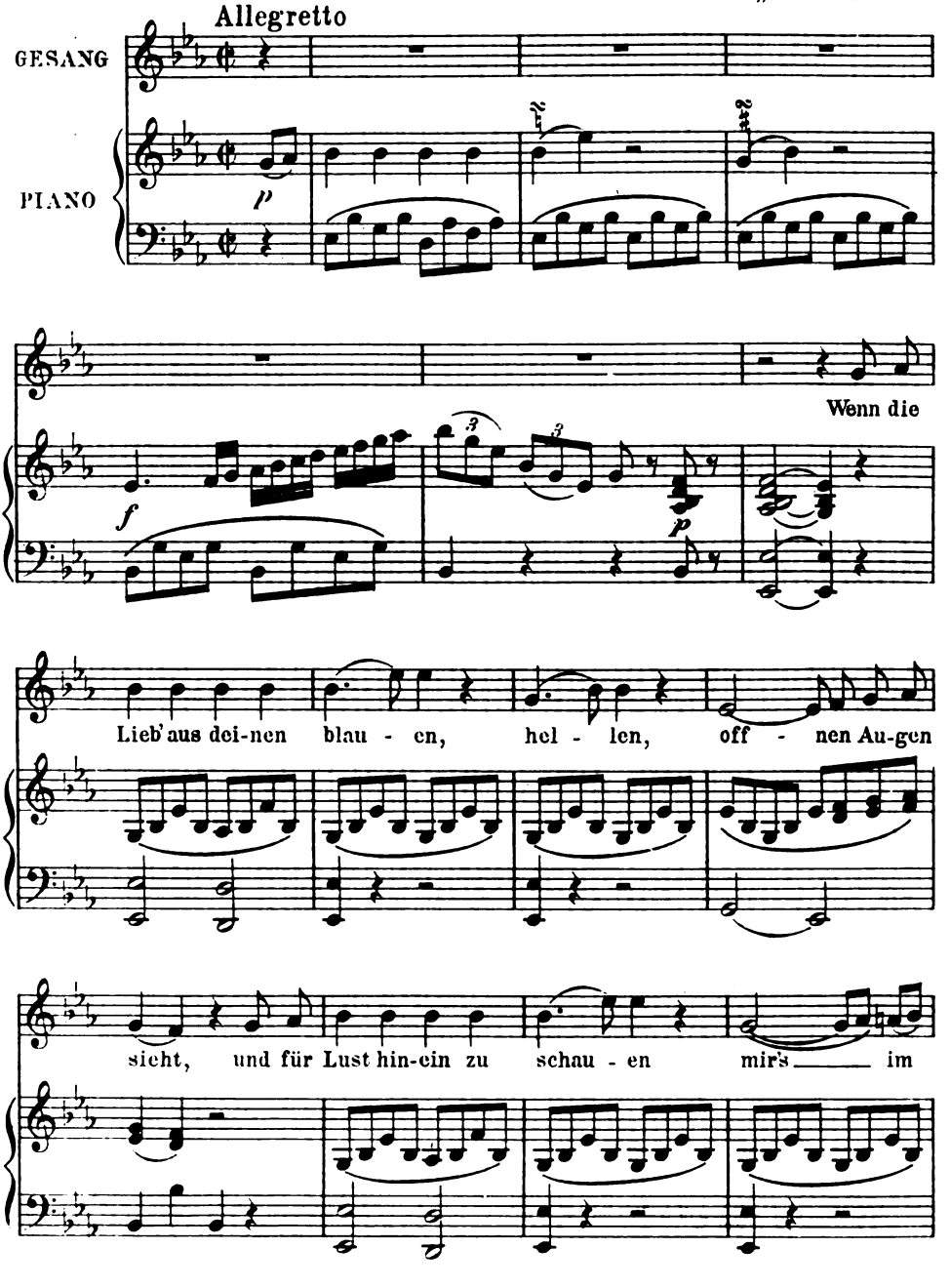
Digitized by Google

Digitized by Google

BEILAGE ZUM KUNSTWART

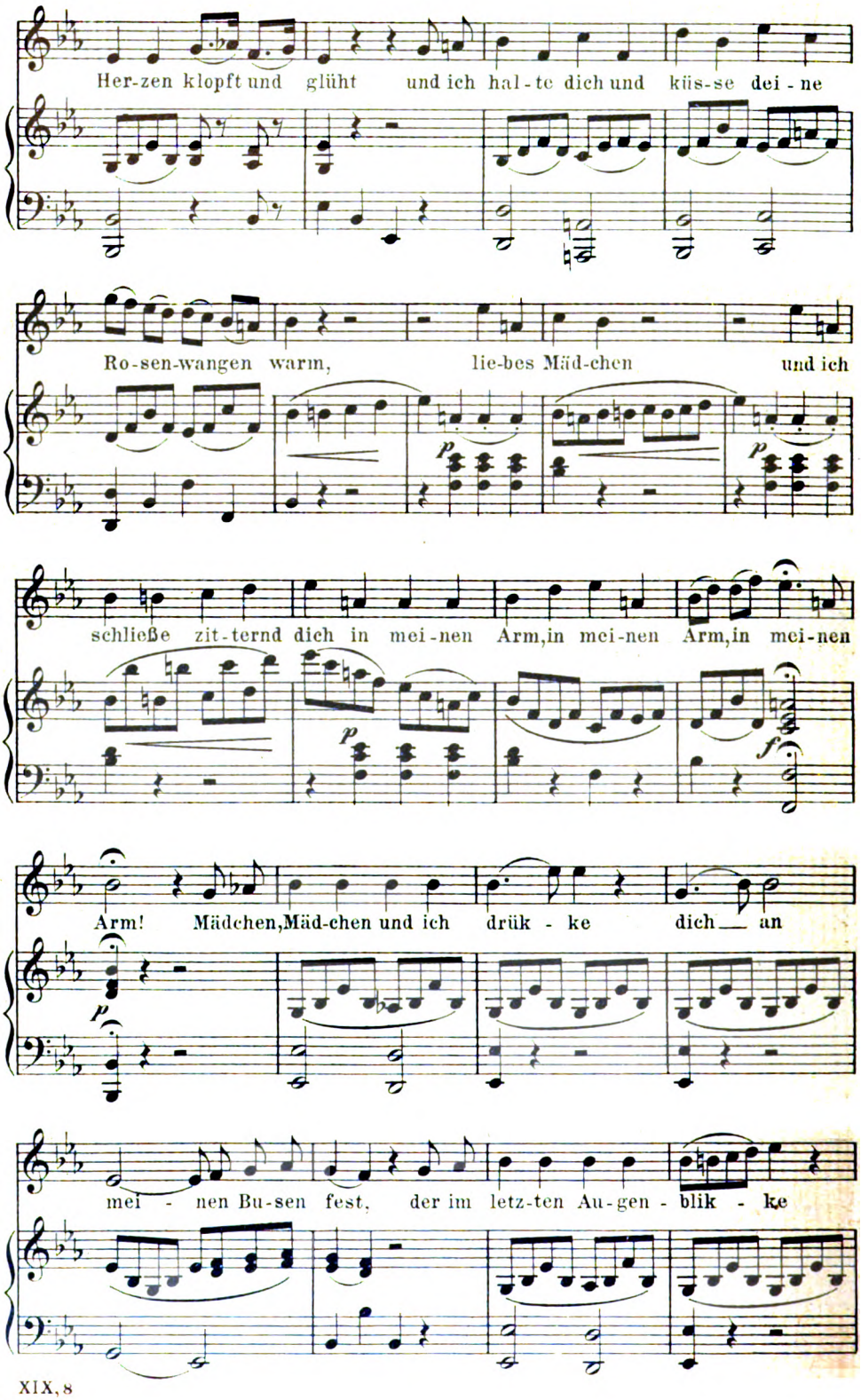
# W. A. MOZART

J. G. Jacobi
„AN CHLOË"



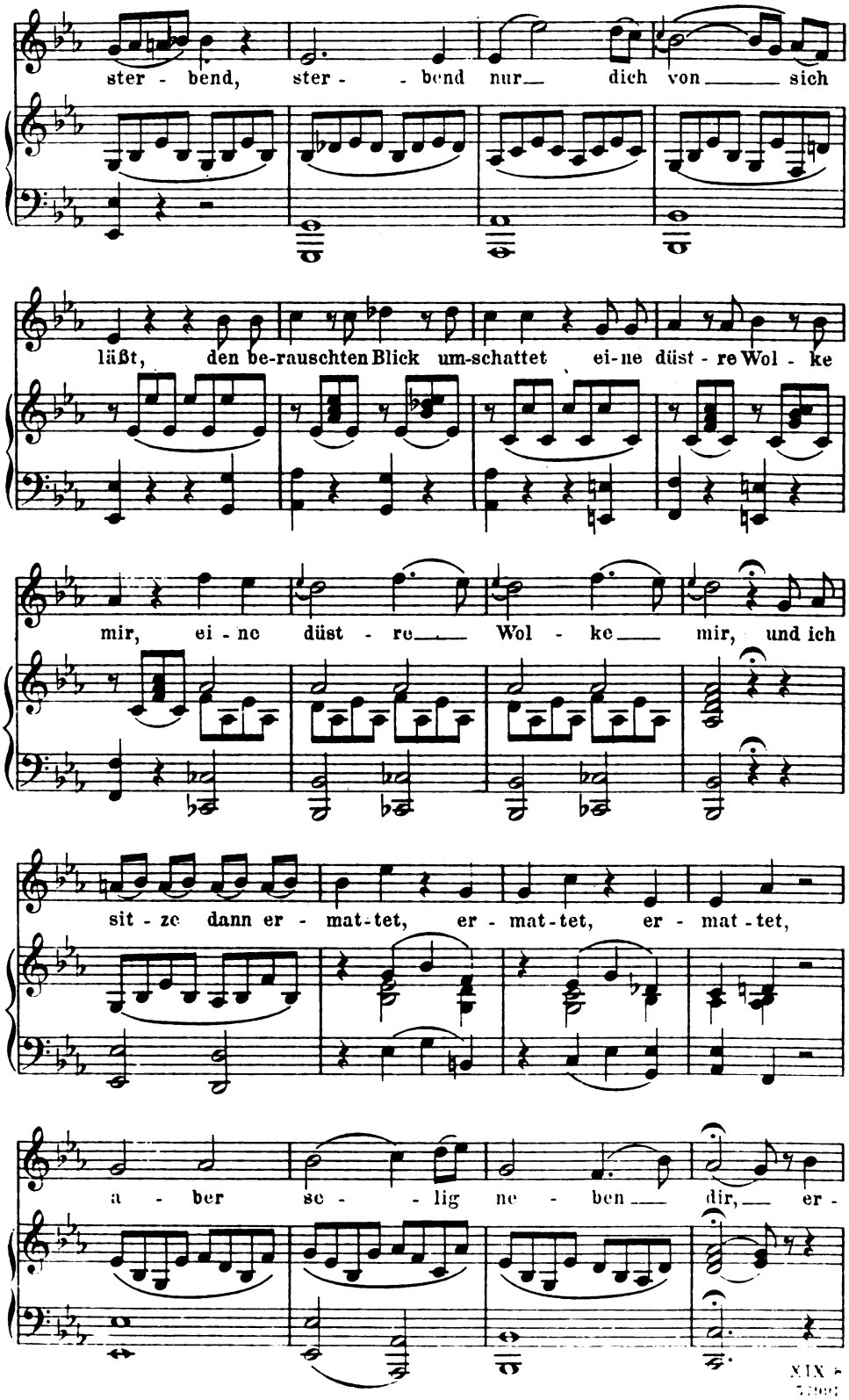

Verlag von GEORG D.W. CALLWEY, München
Alle Rechte vorbehalten


Digitized by Google

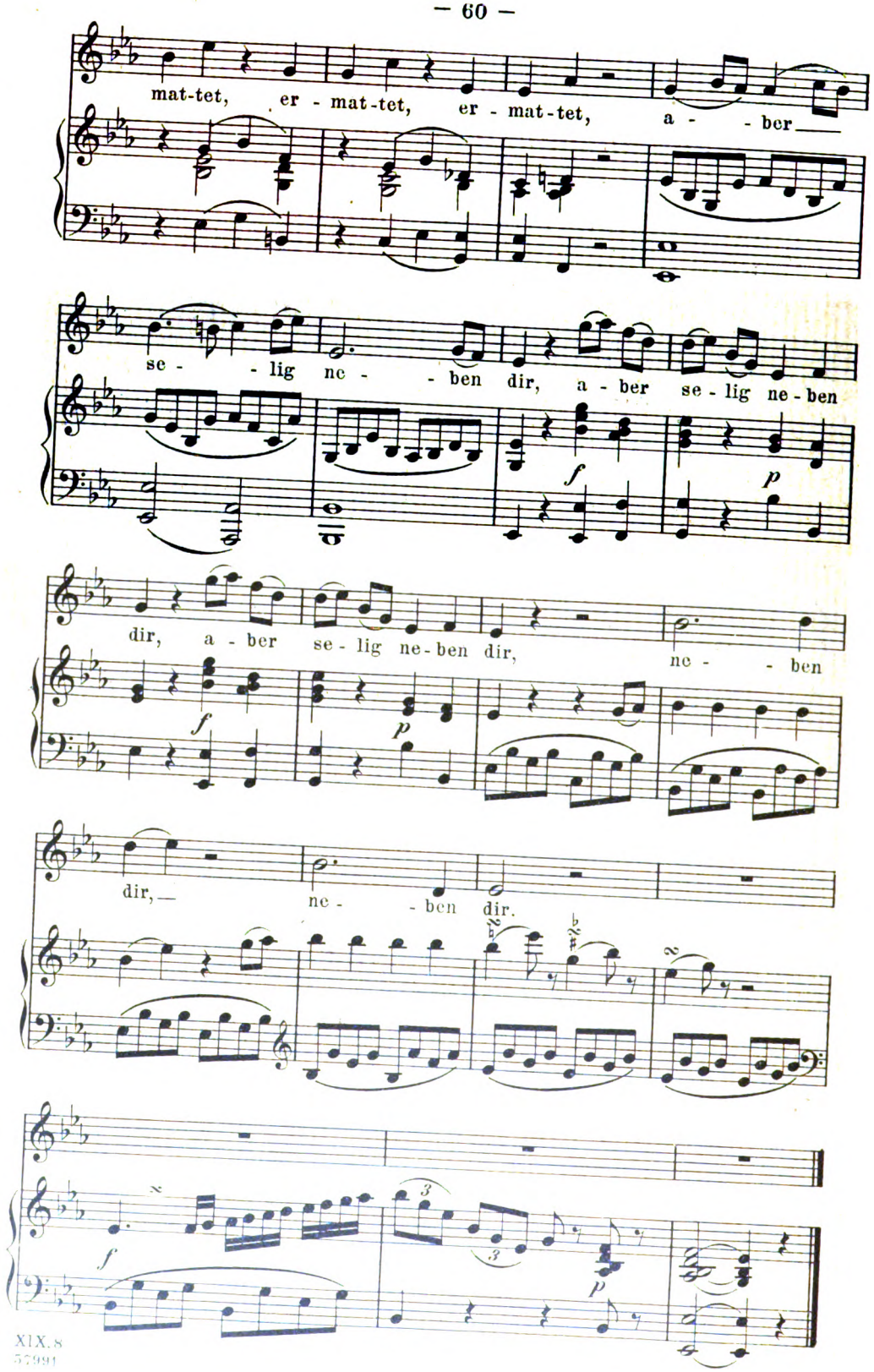





Digitized by Google




Digitized by Google

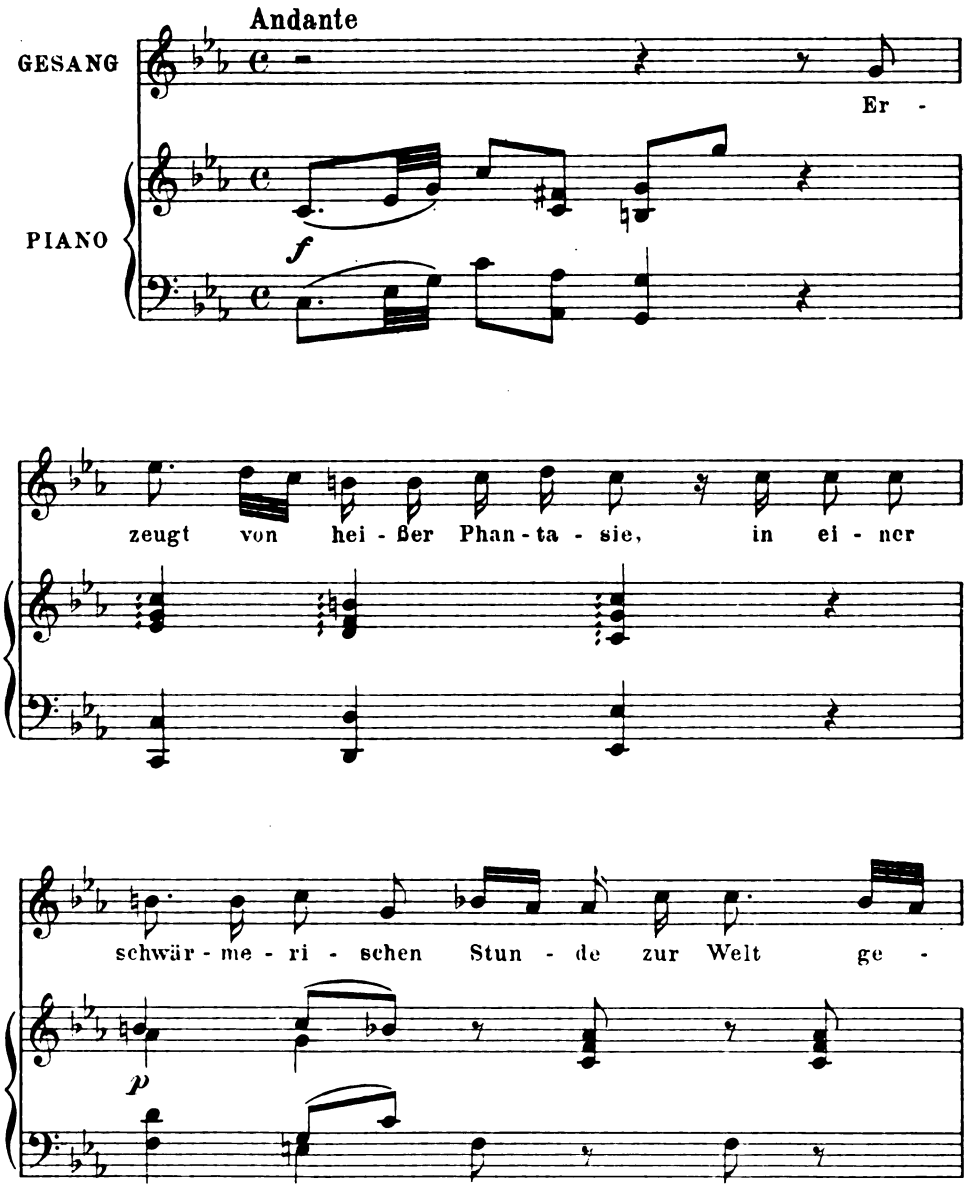



XIX.8
57991

Digitized by Google

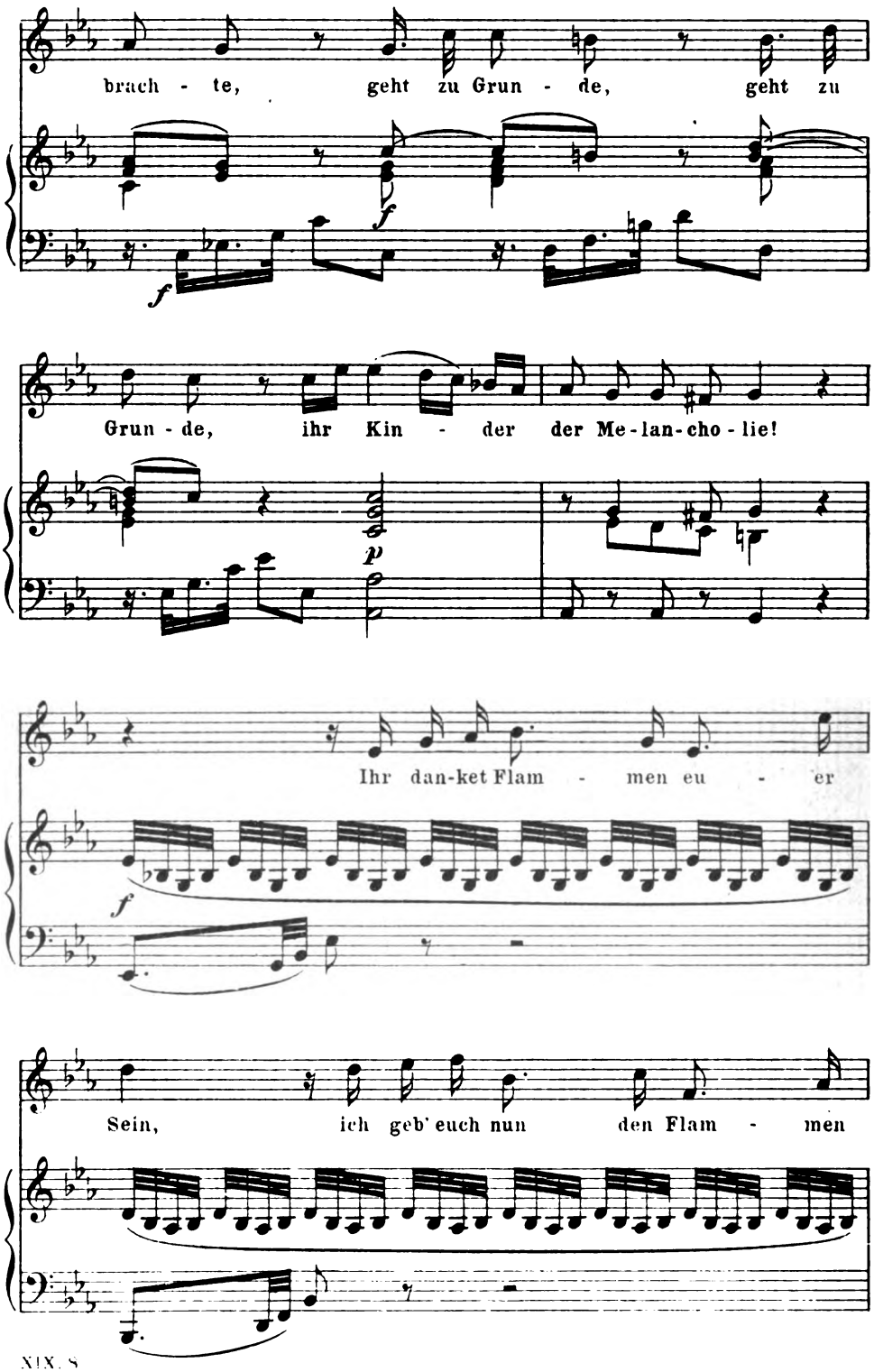
# W. A. Mozart

**ALS LUISE DIE BRIEFE IHRES UNGE-TREUEN LIEBHABERS VERBRANNTE**



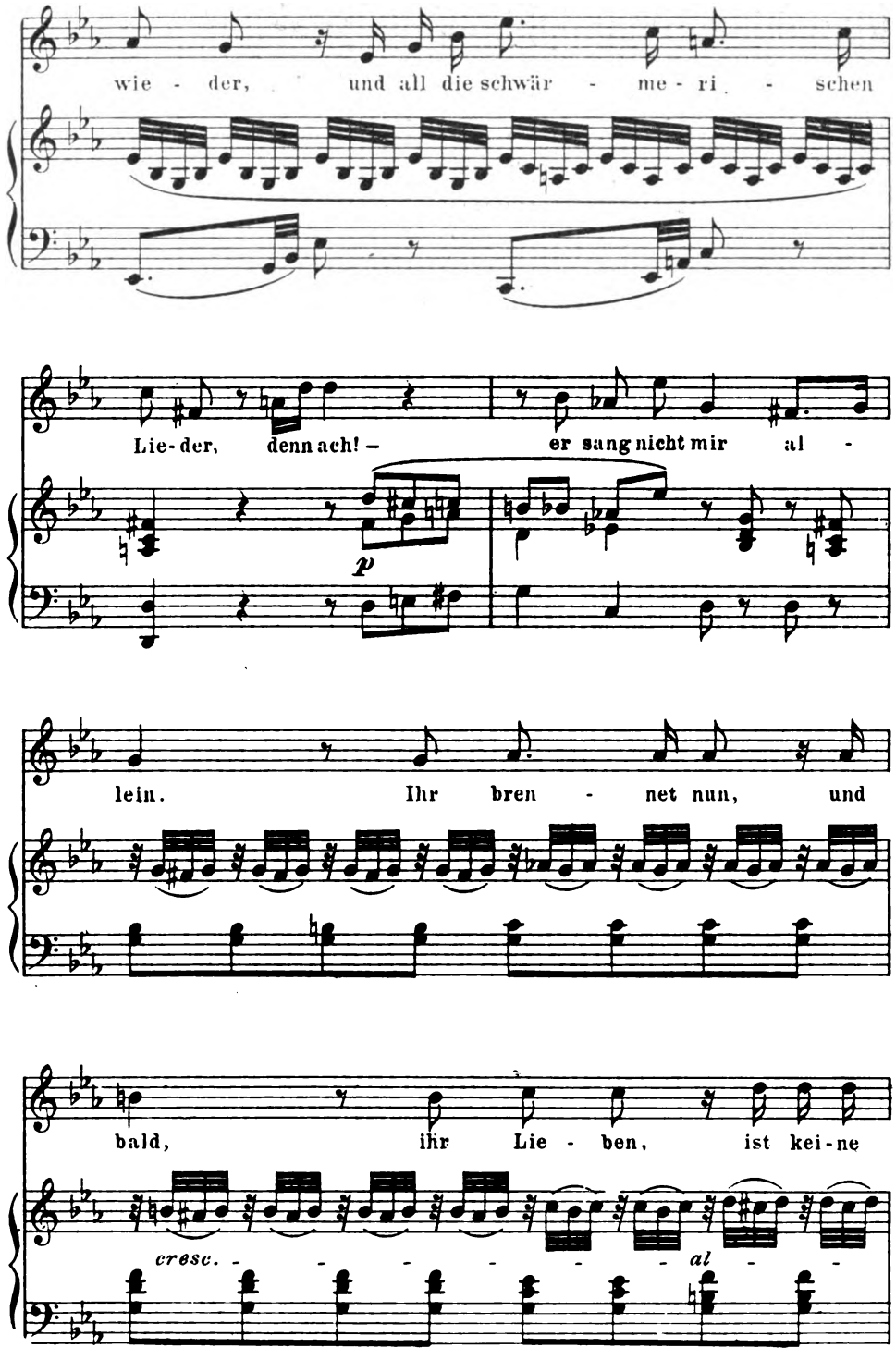



Digitized by Google



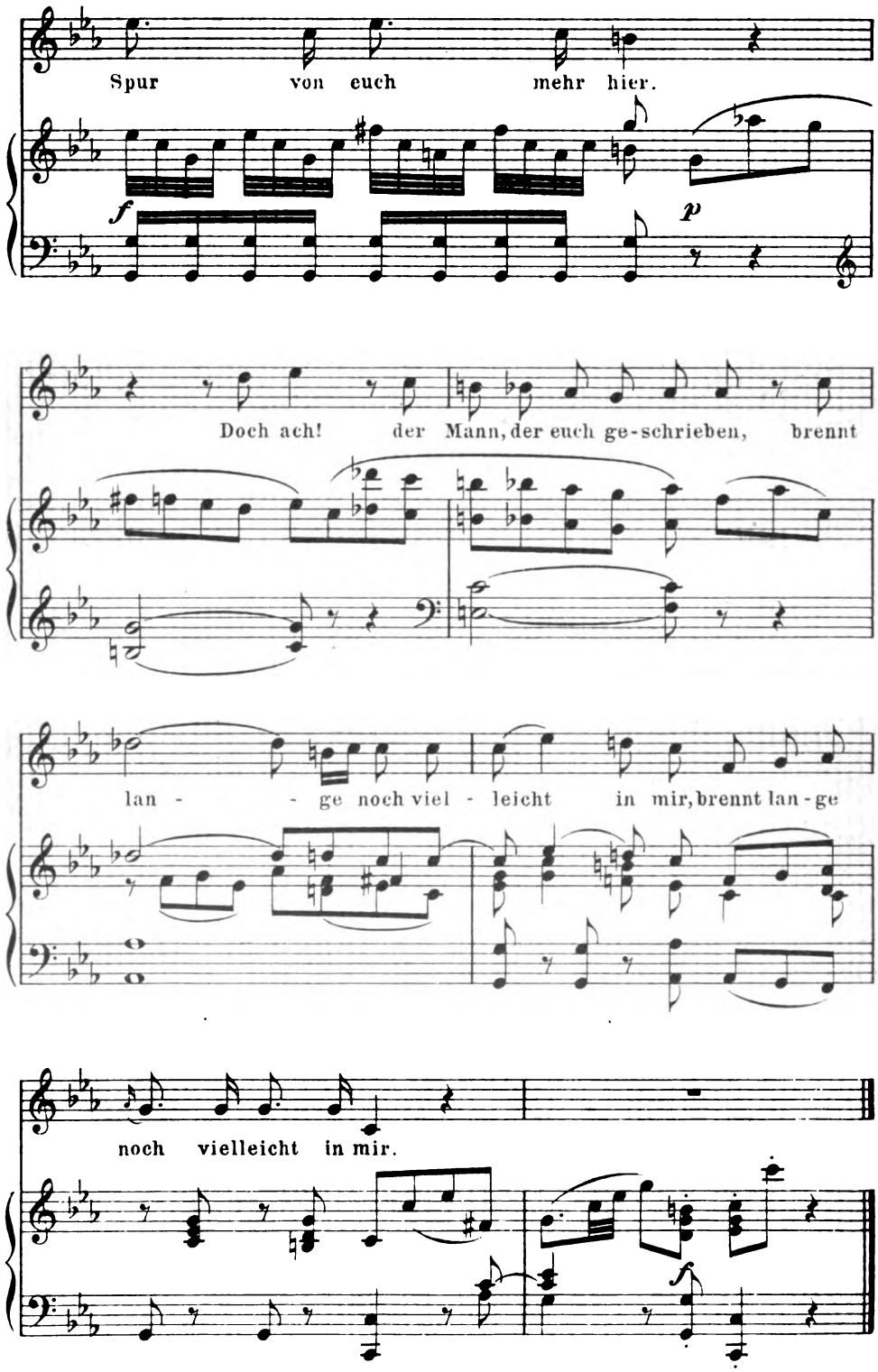

XIX. S
58145

Digitized by Google






Digitized by Google

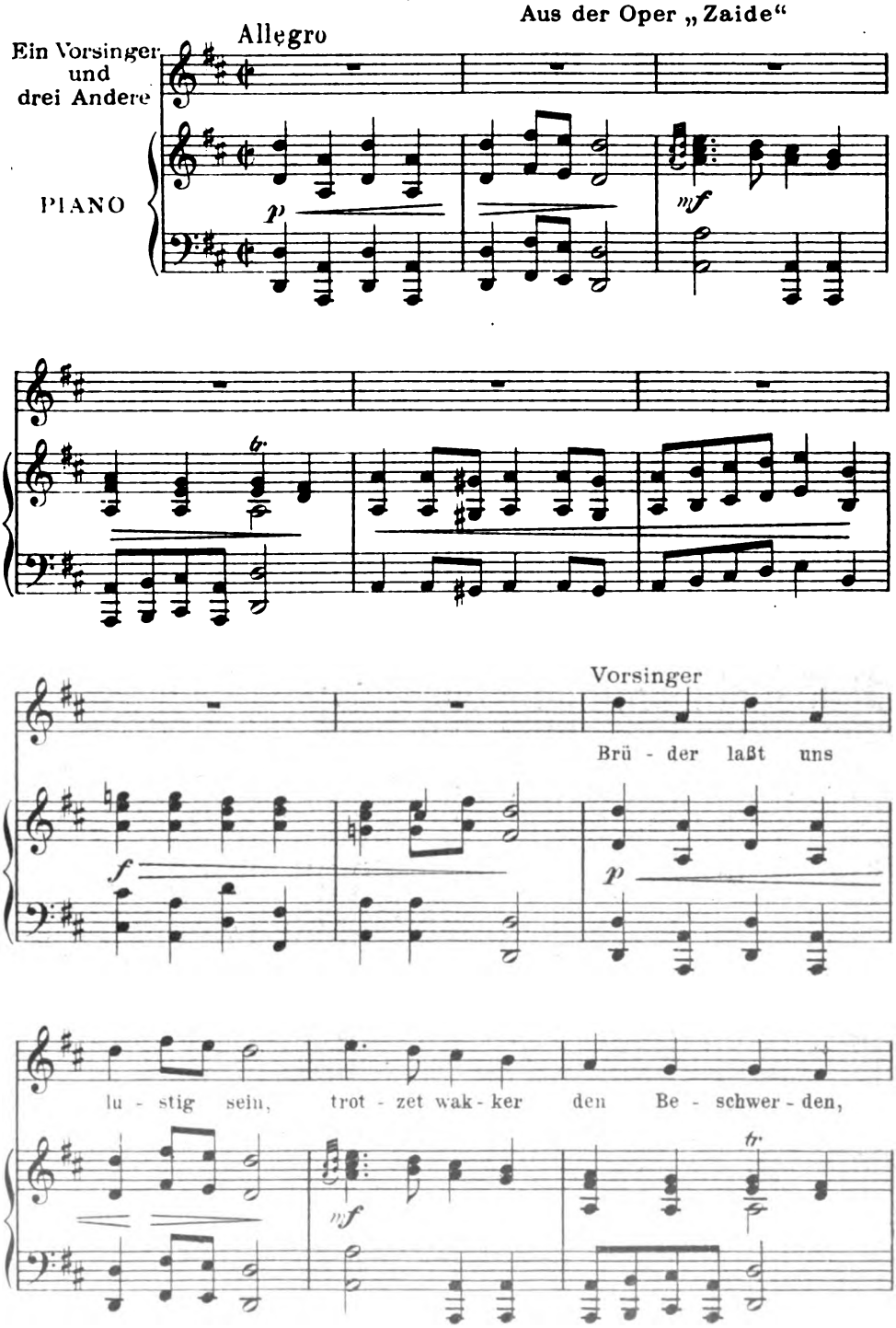





Digitized by Google

# W. A. Mozart

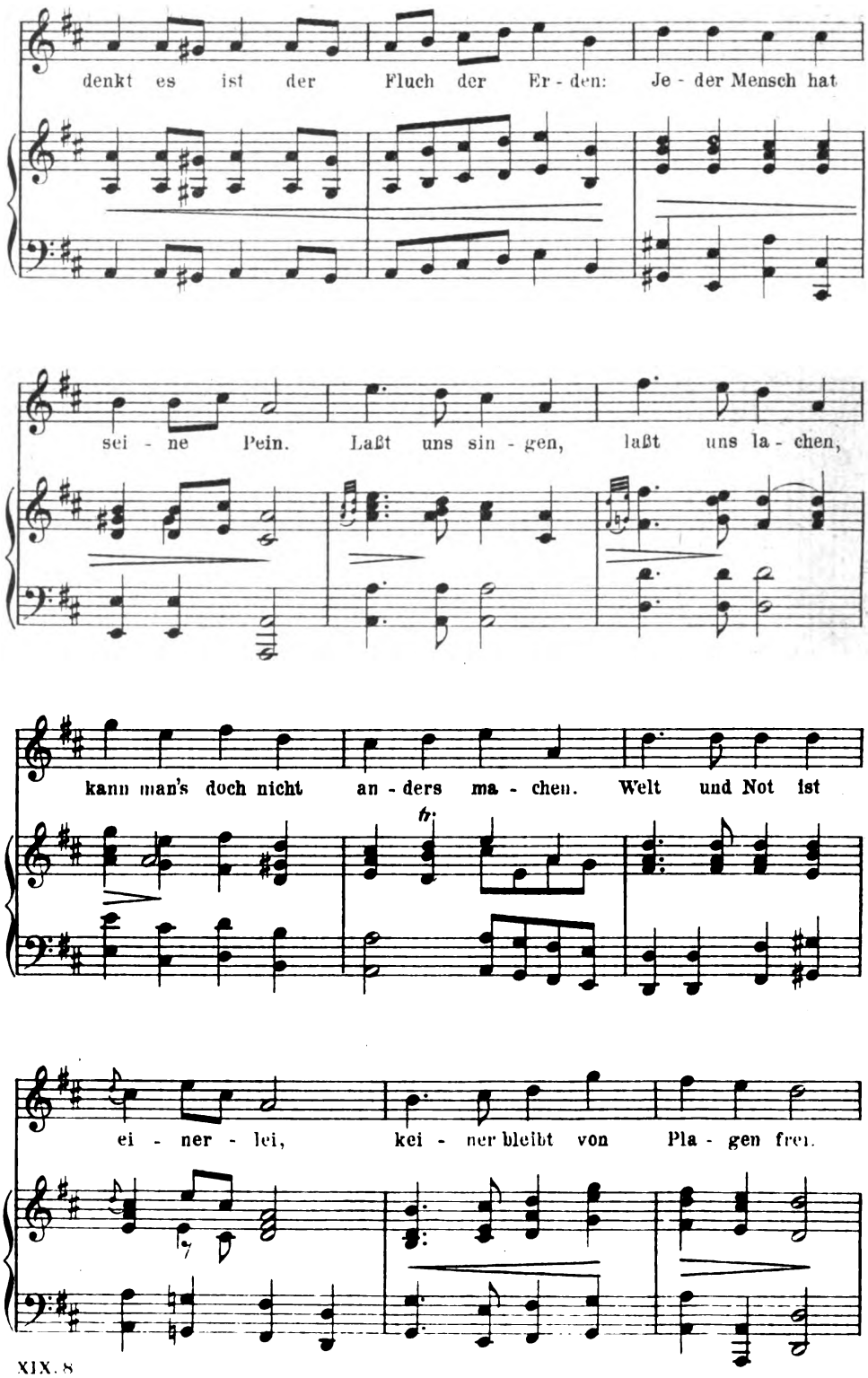
## „BRÜDER, LASST UNS LUSTIG SEIN“
### Aus der Oper „Zaide“




Klavierauszug von Ernst Rychnowsky. Eigentum des Bearbeiters

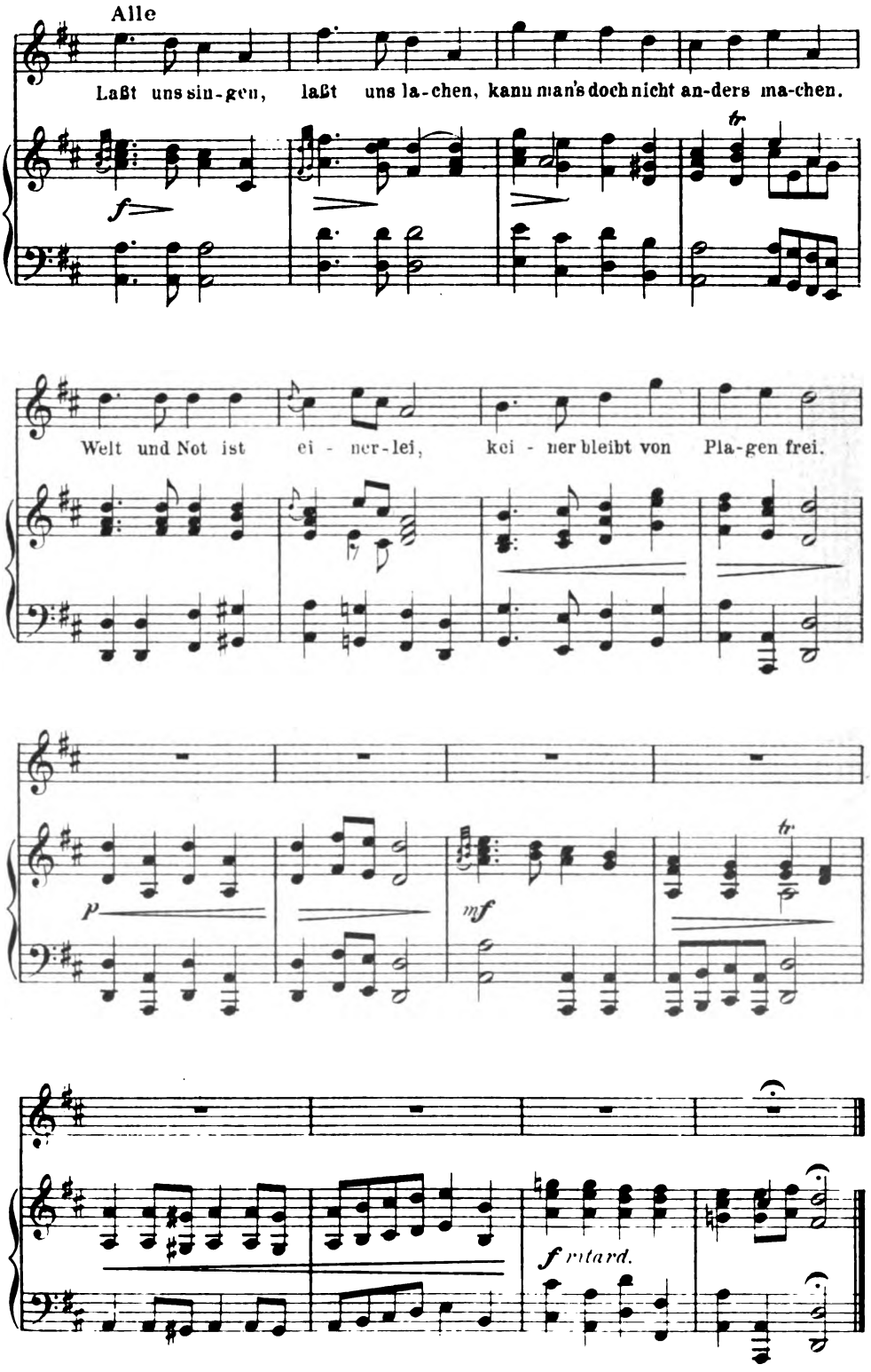


Digitized by Google





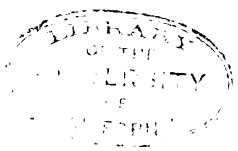

Digitized by Google




Stich u. Druck v. Breitkopf & Härtel in Leipzig.



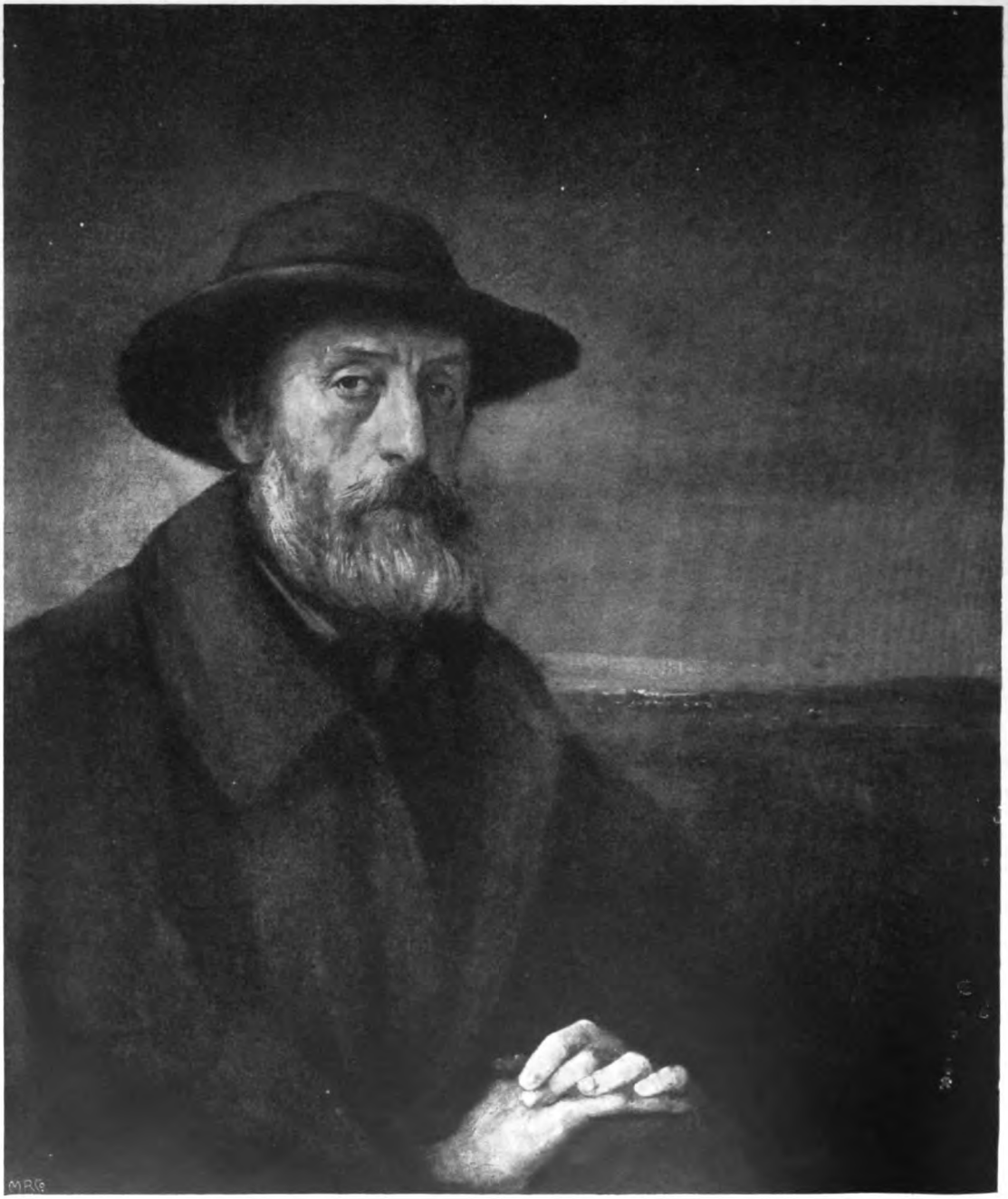
Digitized by Google



Digitized by Google

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

Digitized by Google



WILHELM STEINHAUSEN
SELBSTBILDNIS

Digitized by Google

## Wilhelm Steinhausen

Digitized by Google

Digitized by Google

Erstes Februarheft 1906

19ter Jahrgang Heft 9

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

## Wilhelm Steinhausen

Dreißig Jahre ist's her, da hingen auf der großen Kunstausstellung zu Berlin zwei Bilder nach biblischen Gegenständen unmittelbar beieinander. Das eine hieß „Die Bergpredigt": ein schöner und schöngescheitelter junger Mann sprach da mit bühnengerechter Gebärde zu wohlerzogenen Zuhörern. Es war alles gefällig und reinlich auf dem Bild bis auf die Gewänder, die sich so dauerhaft gestärkt in einwandfrei edel arrangierten Falten hielten. Und man bewunderte das Werk. Das andere war eine Federzeichnung, Christus predigend auf dem See: nur eine Gestalt, der sitzende Christus im kleinen Kahn, ein hagerer Darber in grobem Sackrock, die Hände erhoben, das Antlitz eher unschön, aber aus dem tiefsten Innern belebt von einer Seele, die aus dem Ringen Frieden erkämpft hat und nun auf das Innigste sorgt, diesen Frieden auch denen zu bringen, die friedlos sind. Als Umgebung nur Wasser und Himmel und am Himmel die große Sonne, sein Licht. Unsere Leser kennen das Blatt aus einer Beilage (Kw. XII, 18). Das Publikum ging daran vorbei oder spottete, und die Kritik sprach sich entrüstet darüber aus, daß man es in solch hohe Nachbarschaft gehängt, ja, daß man überhaupt gewagt hatte, es auszustellen.

Wir sind doch vorwärts gekommen seitdem. Des damals so berühmten Malers denkt heute kein Ernsthafter mehr, Wilhelm Steinhausens sechzigster Geburtstag aber wird für viele als Festtag gelten.

Dabei ist die eigentliche Malerkraft in seiner Kunst nicht gar so groß. Es leben manche unter uns, deren gestaltende Phantasie reicher, deren Zeichnung als solche energischer, deren Farbengebung eigentümlicher ist, als die seine, auch unter den ihm verwandten leben sie, ich nenne Hans Thoma. Die Art der Steinhausenschen Kompositionskunst wiederholt sich auch wohl dann und wann, und es ist eine Weiche, eine Wehmut fast in all seinen religiösen Bildern, die öfter, als man's wünschen möchte, unter den Saiten der frommen Harfe diese eine der Elegie anschlägt. Es ist selten sofort Ueberwältigendes, es ist nichts Berauschendes und nichts Bestechendes in seiner Kunst. Sie naht leise, mitunter fast schattenhaft. Du mußt ihr, wenn sie dich anrührt, lange ins Auge sehn. Dann aber wird dir vor den edelsten ihrer Schöpfungen sein, als schwebe das Kunstwerk hinweg vor einer Seele, die blickt. Die aus den Tiefen eines einzigen gesammelten Gefühles dich bis in dein Innerstes hinein anblickt. Und es wird dir seltsam erscheinen, daß du vor dieser seltsamen Kunst nach Kolorit und Komposition viel gefragt hast.



Digitized by Google

Aber deshalb, weil bei Steinhausens besten Werken das Kunstgebilde als solches sich gleich einem Nebel auflöst, deshalb ist ja die Webekunst dabei nicht etwa schlecht, sondern nur eigentümlich fein. So fein ist sie, daß man Strahlen und Schimmer sieht, wo Fäden und Flächen sind. Das bringt Gefahren mit sich, und Gefahren dieser Art wie solchen der eigentümlichen Zartheit seines Wesens überhaupt war Steinhausen vielleicht seltener gewachsen, als die gern zugeben mögen, die seine Werte recht fühlen. Als Jüngling zeichnete und malte er auch „derber". Noch heute tut er's, wo er mit einfacher Freude an der Schönheit der Welt gesegnete Sommerfluren malt oder das Feld, das im Golde rauscht, oder den Wald, in dem der Vogel singt, oder auch dies oder jenes Menschengesicht, auf dem die Jugend lacht oder das Alter erzählt. Aber immer wieder ruft ihn ja das Herz zu den heiligen Stoffen hin. Und wie sie ihm immer wieder zu inneren Erlebnissen geworden sind, sind sie ihm zu Gesichten geworden, die sich in den Bildern in einer ganz eigenen Form höchster Gesammeltheit und Vereinfachung abspiegeln. Man wird dann und wann an Millet erinnert, doch kommt es Steinhausen seltener, als diesem Großen, darauf an, durch ein Herausheben der Silhouette den Körper ins Monumentale zu steigern. Weshalb er auch in den religiösen Bildern Licht und Schatten meist nicht in starken Kontrasten, sondern in mildem Scheine oder gar in einem Dämmern alles beruhigend umfließen läßt. Eine sehr deutliche, aber auch ganz einfache Geste pflegt dann die Beziehung zwischen den Dargestellten herzustellen. Ist deren nur einer, so pflegt eine sehr ausdrucksvolle, aber ganz schlichte Haltung gleichsam einzuladen zu der vertrauten Zwiesprache, die das Intime enthüllt.

Es gibt auch für die Gegenwart nicht nur eine religiöse Malerei, und nicht allein die Steinhausens ist es, die zum Guten führt. Aber das ist so schmerzlich, daß die Malerei, die unsre Kirche ein halbes Jahrhundert lang in Betsälen und Gotteshäusern gepflegt hat, in tieferem Sinne überhaupt keine religiöse Kunst war. In gefälligen Farben, in äußerlich schönen Männer- und Frauengesichtern, in schauspielerischen Stellungen, in reizvoll fließenden Gewandfalten haben die Diener der innerlichsten Religion Jahrzehnt auf Jahrzehnt das Edle gesehen, weil die Aufnahmefähigkeit durch das Auge, im Mangel an Uebung matt geworden, nicht einmal durch die äußerste Umhüllung der Erscheinung drang. Steinhausen ist sechzig Jahre alt. Wie viele Kirchen hätte seine Kunst schon sein bisheriges Leben lang adeln können! In zweien, dreien nur hat er gemalt.

Aber das beweist ja die Echtheit seiner Arbeit, daß sie trotzdem durchgedrungen ist. Wie gesund mußte sie im Innersten sein! Wie fest dürfen wir nun hoffen, daß auch dereinst, wenn sie selber nicht mehr schaffen wird, das beste ihres so treu reingehaltenen Geistes durch die Kirchen atmen wird, die kommen werden! A



Digitized by Google

## Stimmen der Völker in Liedern*

### Das norwegische Volkslied

In den großen Kulturländern, welche die Musik als Kunst schon seit Jahrhunderten pflegen, stirbt das Volkslied leider, so scheint es, allmählich ab. Die wilden Blumen der geheimnisvollen Wälder und einsamen Gebirgstäler können den Wettbewerb mit den Gewächsen der wohl gehegten Gärten und Treibhäuser nicht vertragen — sie welken, und statt wahrer Volkslieder ertönen „volkstümliche" Lieder, Studentenlieder, patriotische Lieder und — Gassenhauer. Man vergaß auch bald die alten Tanzformen und ersetzte sie durch Wiener Walzer, durch Polkas und schließlich durch Kakewalkmusik. In Italien, Deutschland und Frankreich hat sich das echte Volkslied nur in entlegenen Gegenden bewahrt, während die meisten sogenannten Volkslieder entweder alte Kirchenlieder oder ziemlich spät entstandene Nachbildungen einer schon blühenden Kunstmusik sind. In Rußland, Finnland, Schweden, Norwegen, Schottland, Irland konnte sich dagegen das Volkslied ungestört weiter entfalten. Ich will heute zur Eröffnung der neuen Folge über das Volkslied von dem Sachstand bei uns in Norwegen reden. Während in Dänemark die Entwicklung ziemlich früh unterbrochen wurde, sodaß die dort heute gesungenen echten dänischen Volkslieder schon dem Mittelalter entstammen, ohne daß ihnen ein ausgiebiger Nachwuchs gefolgt wäre, sind wir besser daran. Die Gesetze der Entwicklung der Volksmusik sind aber wohl überall dieselben.

Bei uns treten drei Perioden deutlich hervor: die älteste schuf die sogenannte „Kjampeviſe" (Reckenweisen), eine Art Balladen, großzügig, einfach, ziemlich frei und eigenartig in der Form, edel und kräftig, aber auch eintönig in der Melodie, echt mittelalterlich in der charaktervollen Harmonik, die den Kirchentonarten nahe steht. Die Dichtung spielt eine hervorragende Rolle und ist im allgemeinen von großer Schönheit und Kraft. Mehrere sind sehr alt. Die Dichtungen sind wenigstens teilweise noch in heidnischer Zeit entstanden, ob auch die Melodien? Es wäre möglich, vielleicht aber haben sich die noch erhaltenen Melodien auch unter Einfluß der alten Kirchenmusik gebildet, also in der Zeit vom zwölften bis zum sechzehnten Jahrhundert. Als Beispiel gebe ich das sogenannte „Draumkvede" (den Traumgesang), das der ältesten Zeit angehört und schon dichterisch sehr interessant ist. Der nordische Charakter tritt schon in diesen uralten Melodien deutlich hervor.

Während die Reckenlieder von fahrenden Sängern gedichtet und komponiert waren, erblühten in der folgenden, mittleren Periode die Lieder im Volke selbst. Die Monarchie hatte schon früh unsern einheimischen Adel besiegt und beinahe vernichtet, sodaß Norwegen sich anders als der sonst allgemeine europäische Feudalismus entwickelte.

---

* Wir eröffnen hiermit eine Reihe von Aufsätzen, die im Verein mit den zugehörigen Notenbeilagen den Herderschen Gedanken weiterführen, den Charakter der Nationen in ihren Liedern verständlich zu machen. Es ist beabsichtigt, von nun an etwa in jedem Jahre vier solcher Aufsätze neben Liederproben in Wort und Weise zu bringen.



Digitized by Google

Die nach den furchtbaren Bürgerkriegen und dem alles vernichtenden „schwarzen Tod" (der im vierzehnten Jahrhundert das Land verheerte) gebliebenen Reste des einheimischen Adels verloren sich unter den Bauern, die auf ihren freien Höfen ein unabhängiges, stolzes und wildes Leben führten, während unser Land, mit Dänemark vereint, als politische Einheit kaum mehr lebte. Die Entlegenheit Norwegens, die schlechten Verkehrsmittel dort und die große Ausdehnung seiner Grenzen, die beinahe anarchistische Freiheit, die trotz den dänischen Beamten und Priestern herrschte, war der Bildung einer eigenartigen Volkskultur im höchsten Grade günstig, und so entstanden nicht nur unzählige Lieder und Tänze, Märchen und Sagen, sondern auch eine eigenartige Architektur und Kunstindustrie. Norwegen hat kaum je eine für das nationale Leben fruchtbarere Periode durchgemacht als diese Zeit, die selbst ein Ibsen in Ueberschätzung des Politischen „die 400jährige Nacht" nennt. In dieser mittleren Periode also entstanden allmählich die hervorragendsten norwegischen Lieder und Tänze. Die Melodik wird immer reicher, origineller und ausdrucksvoller, die entsprechenden Harmonien werden farbenprächtiger und kühner, das rhythmische Leben wird phantasievoller und eigenartiger. Die Dichtungen bleiben noch immer sehr wertvoll, obgleich die Musik mehr hervortritt als früher.

Diese eigentliche Blütezeit des norwegischen Volksliedes erstreckt sich ungefähr bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. Dann kommt eine Zeit der Nachbildung und des beginnenden Niedergangs. Die Vornehmheit läßt etwas nach in den Gegenden, wo die „Kultur" einen übergroßen Einfluß ausübt. In den entlegeneren Stätten aber blüht das alte Volkslied noch in ungetrübter Reinheit, obgleich wohl kaum noch neue Lieder entstehen. Die uralten Tanzformen haben sich nicht so unberührt erhalten wie die Lieder, sondern sind allmählich von den beiden Hauptformen der norwegischen Nationaltänze, „Springdous" und „Halling", verschlungen worden. Im Aufbau dieser Tanzformen begegnen uns bisweilen Eigentümlichkeiten, die als uralte Ueberbleibsel anmuten, wie z. B. fünftaktige Perioden, die an die freie rezitativische Art der „Kjampeviser" erinnern. Doch allmählich siegen die zwei- und viertaktigen Perioden. In den Liedern dagegen bleibt noch lange eine größere Freiheit bestehen, bis endlich die Regel das Leben besiegt. Der Springtanz ist immer im $^3/_4$-, der „Halling" im $^2/_4$-Takt gehalten. Bald wiederholt sich ein einfaches kurzes Thema in zunehmender Schnelligkeit, bald sind die Themen rascher und ausgedehnter, und ein Mittelsatz gibt mehreren Tänzen einen erhöhten Reiz. Die norwegischen Volkslieder und Tänze sind von einer ungewöhnlichen Frische, Originalität, Tiefe und Kraft der Empfindung. Es gibt kaum ein Gefühl oder eine Stimmung, welche in diesen kurzen Liedern nicht mit untrüglicher Sicherheit einen äußerst charaktervollen Ausdruck gefunden hätte. Die Einsamkeit, die Gebirge, das Meer, die Stürme, der lange dunkle Winter, der kurze berauschende Sommer, der fröhliche Lenz und die großartigen Herbststimmungen — blendendes Licht und finsteres Nachtdunkel — ein reiches Phantasie- und Gefühlsleben haben das weltvergessene norwegische Volk zu dichterischen Taten begeistert. Sehnsucht, Schmerz, Verzweiflung, sanfte Hoffnung, Liebe



Digitized by Google

sprechen durch diese Lieder, wenn sie sich nicht einem köstlichen Humor, einer schelmischen Heiterkeit oder auch einem wilden, alles bewegenden Trotz hingeben. Von den zartesten Empfindungen bis zur Grobheit und zur Roheit bewegen sich diese unzähligen Melodien, die in schrankenloser Ueppigkeit überall entstanden und die geheime Geschichte der sehr verschiedenen Volksstämme dort erzählen. Die Tänze sind bald wild, brutal, bald zart, graziös oder humoristisch — alle sprühen von Leben und strotzen von Kraft. Die Lebenslust einer gesunden germanischen Rasse hat die Trübsale des Daseins und die finsteren Naturmächte besiegt, wie einst Sigurd Fafnersbane den Drachen.

Es wäre natürlich unmöglich, ohne unzählige erläuternde Beispiele die Eigenart der norwegischen Melodik, Harmonik und Rhythmik näher zu erörtern. In den Tänzen fällt gleich die Nebeneinanderstellung zweiteiliger und dreiteiliger Rhythmen auf: Das kühne Anschlagen und die freie Auflösung der Septimen und Nonen, die eigenartige Mischung von Dur und Moll, die bisweilen an die Kirchentonart erinnert, sind Charakterzüge, die schon oft erörtert worden sind. Allerdings wird man nur bei einzelnen hervorragenden norwegischen Tondichtern wie Grieg oder Svendsen die entsprechende harmonische Grundlage der Volkslieder vorfinden. Die große Ausgabe von Lindemann und die populären Ausgaben bei Warmuth und Wilhelm Hansen sind schlecht. Lindemann hat sich durch Einsammeln von 600 norwegischen Volksliedern sehr verdient gemacht, er hat aber kaum eine Ahnung von der nationalen Harmonik und Rhythmik gehabt, sodaß seine Ausgabe in dieser Beziehung ganz dilettantisch geriet. Nur bei den eben genannten Komponisten wird also ein Ausländer die charakteristisch norwegische Art kennen lernen. Bei Lindemann darf er nur die Melodien ansehen und sich um die Satzweise gar nicht kümmern. Nur hier und da hat den Bearbeiter ein richtiges Gefühl geleitet, sodaß einzelne Tänze und Choräle immerhin brauchbar sind. Bisweilen hat der alte Herr sich sogar damit unterhalten, aus Volksweisen Krebs-Kanons zu konstruieren, um hier seiner scholastischen Gelehrsamkeit zu fröhnen. Grieg vor allem hat unser Volkslied verstanden und seine ganze reiche Kunst auf diesem Naturboden aufgebaut, wo sich seine kräftige Originalität zu voller Blüte entfalten konnte. Seine geniale Behandlung norwegischer Tänze und Volkslieder steht einzig da. Auch andere jüngere Komponisten trinken aus gleicher Quelle Kraft. Gerade die norwegischen Volkslieder enthalten aber so viele künstlerische Möglichkeiten in Keimen, daß der norwegischen Musik wohl noch eine weitere Entwicklung dieser Keime auf allen Gebieten bevorsteht.

Gerhard Schjelderup

## Sprechsaal

(Unter sachlicher Verantwortung der Einsender)

### Nochmals: Gustav Frenssens „Hilligenlei"

Vorbemerkung. Der Abdruck des folgenden Aufsatzes geht an dieser Stelle nur aus einem ganz besonderen Grunde an. Bartels hat seine Arbeit nicht für den Kunstwart, sondern für eine Zeitschrift verfaßt, deren ständiger



Digitized by Google

Mitarbeiter er war, diese hat sich geweigert, sie unverändert abzudrucken, und Bartels hat darauf seine Mitarbeit an ihr niedergelegt. Nun scheint mir: ein Mann wie Bartels hat auf alle Fälle das Recht, von der Oeffentlichkeit gehört zu werden, wenn er über einen so vielgelesenen Schriftsteller wie Frenssen, obendrein den Darsteller auch seiner eigenen Heimat, der Mehrheit widersprechen zu müssen glaubt.

Meine eigene Meinung über „Hilligenlei" habe ich ja eben erst ausgesprochen (Kw. XIX, 6). In manchem unterscheidet sie sich, wie man dort nachlesen kann, mehr in der Gefühlsbetonung als im Inhalt selber von der Bartelsschen. Auch ich habe Bedenken, ob die Aufrichtigkeit Frenssens den Dingen und Gedanken gegenüber wirklich streng, poselos und ohne Streben nach unbegründeten Effekten sei; auch ich bezweifle stark die Keuschheit dieser Mädchen- und Frauengefühle, deren Keuschheit uns doch so entschieden betont wird; die Bekenntnisschrift halte ich wenigstens als Teil einer Dichtung in dieser Form für gänzlich mißlungen und die Komposition des Buches für fast erstaunlich schwach. Dagegen bewerte ich die Vorzüge des Frenssenschen Talentes sehr entschieden stärker, als Bartels tut, und halte die Frenssen-Mode für eine zur literarischen Erziehung des Volks sogar recht nützliche Erscheinung, weil ich Frenssen, alles in allem genommen, immerhin ein Stück höher stelle, als jene, die er in der Gunst des Publikums abgelöst hat. Wäre die große Menge der Lesenden so weit, daß das Unechte bei Frenssen, das uns Anspruchsvolle verletzt, überhaupt auf sie einwirkte, dann würde sich diese Meinung ändern müssen. Ich betone selbst: das ist ein Punkt, über den man je nach den eigenen persönlichen Beobachtungen sehr verschieden denken kann.

Und nun spreche Bartels. Ich brauche nicht noch besonders zu betonen, daß er Alles, was hier folgt, auch das, was er über politische und religiöse Fragen und Erscheinungen (z. B. über Naumann und seine Anhänger) sagt, durchaus auf eigene Verantwortung sagt. In mehr als einem Punkt fühle ich mich als Bartels entschiedener Gegner. Andre Themen sehe ich überhaupt sehr ungern an dieser Stelle berührt, die der Sammlung von Männern und Frauen aus allen Parteien zum gemeinsamen Erstreben der Ziele vorbehalten bleiben soll, die den sonst noch so verschieden Denkenden gemeinsam sind. Politischer und religiöser Streit gehört nicht in den Kunstwart. Der folgende Aufsatz ist eben nicht für den Kunstwart, sondern für eine Zeitschrift geschrieben, in deren Erörterungsgebiet auch diese Fragen liegen. Um wenigstens nach Möglichkeit innerhalb unserer Grenzen zu bleiben, verzichten wir auf einen weiteren Meinungsaustausch in dieser Sache. A

⊘

Wie eine Theaterpremière geschickt vorbereitet und mit großer Spannung erwartet, ist Gustav Frenssens neuer Roman „Hilligenlei" Anfang November bei Grote in Berlin erschienen. Er wird einen großen Erfolg haben,* keinen geringeren als der „Jörn Uhl"; denn er ist bunt und fahrig wie unsere Zeit, und alles, was sich liberal dünkt, wird für ihn einstehen, da er nicht bloß Roman, sondern auch eine freidenkerische Bekenntnisschrift ist.

* Diese Besprechung wurde sofort nach Erscheinen des Romans geschrieben.



Digitized by Google

Als Dichterwerk bedeutet er bei allem großmächtigen Schein nicht viel, oder vielmehr, gerade heraus gesprochen, ist er im Grunde schlecht. Man wird dies von mancher Seite heftig bestreiten und fast nirgends rund zugeben wollen — allzuviele Leute haben sich ja durch ihre Bewunderung des „Jörn Uhl" festgelegt —, aber es läßt sich nachweisen und war bei der Anlage dieses Talents und aus seiner Entwicklung heraus auch vorauszusagen: Wer als dreiunddreißigjähriger Mensch mit einer Marlitt-Nachahmung wie „Die Sandgräfin" beginnt, von dem ist schwerlich Großes zu erwarten. Frenssen selber hat dies sein erstes Werk halb und halb verleugnet oder doch entschuldigt: es sei eben die Marlitt damals Mode gewesen, als er es schrieb — aber das stimmt leider durchaus nicht, im Jahre 1896 war die Marlitt-Mode seit mehr als zehn Jahren vorüber, und wenn Frenssen damals noch in der „Sandgräfin" ein Seitenstück zum „Heideprinzeßchen" lieferte, dann folgte er eben einem Zuge seiner Natur. Er hat sich dann zusammengenommen, ist besseren Mustern gefolgt, und das Ergebnis waren „Die drei Getreuen"; zur wirklichen Lebensgestaltung, wie man sie vom Romane verlangen muß, kam er jedoch auch hier noch nicht. „Man könnte Frenssen einen Schüler Wilhelm Jensens nennen," schrieb ich damals über ihn, „mag er nun von diesem direkt beeinflußt oder ein von Haus aus (er ist Schleswig-Holsteiner wie Jensen) verwandtes Talent sein: wie dieser läßt er in seinen Romanen die Natur eine gewaltige, Stimmung gebende Rolle spielen, wie dieser so oft tut, knüpft er an Menschen und Dinge der Heimat zwar an, hebt die Menschen aber gern in eine ihnen fremde oder sagen wir die allgemeine Romansphäre, wodurch sie eigentlich den Boden unter den Füßen verlieren, wie dieser behandelt er auch die Volkstypen meist realistischer als die Hauptpersonen, wodurch ebenfalls eine Art Widerspruch entsteht. Jensen sucht nun freilich immer eine besondere poetische Welt zu schaffen, Frenssen geht auf starke Wirkungen aus und trägt die Poesie, wo sie ihm nötig erscheint, von außen in die Dinge hinein, während er sie aus ihnen herausholen sollte." Darauf erschien der „Jörn Uhl", Karl Busse und andere begeisterten für ihn, und Frenssen ward ein berühmter Mann. Aber natürlich nicht bloß, weil man jetzt auf ihn hinwies: Er hatte das getroffen, was die Zeit wollte. Man wird einst Mühe und Not haben, zu verstehen, wie der „Jörn Uhl" so stark wirken konnte, hat es beinahe schon jetzt, aber es ist doch recht gut zu erklären. Zunächst hatte Frenssen selbst sein möglichstes getan: Ein geborner Anempfinder, hatte er sich der Welt der großen Erzähler des Realismus von Dickens, Reuter, Otto Ludwig, Freytag an bis zu Storm, Keller, Klaus Groth, Wilhelm Raabe und Nikolaus Fries bemächtigt, mit ihren Augen zu sehen und mit ihren Worten zu reden gelernt, und konnte so bis zu einem bestimmten Grade aus der allgemeinen Romansphäre herauskommen. Im besondern sein Verhältnis zu den fünf letztgenannten wird man noch genau untersuchen müssen, vor allem das zu dem in weltlich gesinnten Kreisen kaum bekannten frommen Erzähler Nikolaus Fries, von dem der Literaturhistoriker Robert König schreibt: „Fast alles, was er erzählt hat, wurzelt in dem Boden des niedersächsischen Volkslebens und hat bald die eintönige Geestlandschaft, bald die braune Heide, bald die merkwürdige Welt der Halligen und das sie stürmisch umbrandende Meer zum stimmungsvollen Hintergrunde. Die beschaulichen kleinen Leute seiner Dorfwelt, deren Lust und Leid er ungeschminkt und mit feiner Empfindung



Digitized by Google

darstellt, gewinnt man schnell lieb, als hätte man sie gekannt. Seine Erzählerkunst fesselt stets." Mochte Frenssen diesen Mustern aber auch bis in den Stil und Ton seines neuen Werkes hinein unendlich viel verdanken, er war nun doch, vor allem durch seine Predigertätigkeit — die Dorfpredigten liegen vor „Jörn Uhl" —, schriftstellerisch (nicht dichterisch) selbständig geworden, er hatte seinen Stil oder besser seine Manier gefunden, und diese Manier, ich möchte geradezu sagen: seine geistliche Manier war es, die für die Mehrzahl der Leser den eigentümlichen Reiz des „Jörn Uhl" bildete. Dazu kam der große stoffliche Reichtum des Buches. Es war ja inzwischen die Heimatkunst in Deutschland aufgekommen, und da Frenssen in Dithmarschen eine Heimat mit eigentümlichem Leben hatte, so stopfte er alles, was er über seine Heimat und ihre Menschen gelesen und gehört und was er selbst beobachtet hatte, in sein Buch hinein, freilich nicht in dem Geiste der Liebe und Treue, der das große Prinzip der Heimatkunst ist, sondern im Geiste der bloßen Unterhaltungs-, ja selbst der Sensationskunst, den er leider mit seinen besseren Mustern nicht überwunden hatte. „Nichts bei Frenssen," so habe ich früher einmal geschrieben, „ist und wirkt für den Kenner organisch, jeder einzelne Zug, und sei er noch so echt, ist nicht an und für sich und mit Notwendigkeit da, sondern als Einfall, der der Wirkung halber in Szene gesetzt wird, und wie im kleinen, so ist es auch im großen: die Charaktere sind nach dem Augenblicksbedürfnis geformt und die Geschichte selber auch . . . So macht es Frenssen gar nichts aus, wenn er nun auch fremde Stile und Manieren in die Darstellung seines Volkstums hineinträgt." Oder wenn er, füge ich jetzt hinzu, durch Unarten aller Art und naive Mätzchen für den Kenner seiner Heimat jede tiefere Wirkung aufhebt. Das große Publikum freilich nahm seine Darstellung Dithmarschens auf Treu und Glauben hin; gerade aber daran, wie es reagierte, erkannten wir Einheimischen nur um so deutlicher, wie falsch Frenssen dargestellt — machte man doch in allem Ernst den Vorschlag, die in ihrem Deutschtum gefährdeten Deutsch-Oesterreicher sollten nach Dithmarschen gehen und dort Bauerntöchter heiraten, eine für den, der beide Volksstämme und die Stellung der Bauern an der Nordsee und in den Alpenländern kennt, überwältigend komische Vorstellung! Das ist sicher, daß Gustav Frenssen allein so ziemlich die ganze Ernte der Heimatkunst für sich eingefahren hat, obschon gewiß bessere Heimat-Bücher da waren, — erstens weil er eine neue oder doch relativ neue und unbekannte Manier hatte, zweitens weil seine Darstellung Dithmarscher Lebens bei den übrigen Deutschen stofflich neu, ja geradezu wie eine solche ausländischen Lebens wirkte (worauf wir Deutschen ja stets „angebissen" haben), drittens weil hier, vielleicht dem Verfasser kaum bewußt, auf alle Lieblingsneigungen und Schwächen des großen Lesepublikums Rücksicht genommen war, viertens aber doch auch, weil er nach so viel dekadenter und gemeiner Literatur trotz gelegentlich hervorbrechender Sinnlichkeit wieder anständig war. Ich kann hier natürlich den „Jörn Uhl" nicht noch nachträglich gründlich kritisieren, wir werden auch alle seine Schwächen bei „Hilligenlei" wiederfinden. Eine Opposition gegen den ungeheuren Erfolg gab es zunächst kaum; ich selber konnte und wollte, obgleich ich mir über das Werk sofort klar war, es aus persönlichen Gründen nicht eingehend besprechen und gab nur notgedrungen eine zur Besonnenheit mahnende Notiz in der im Sommer 1902 bearbeiteten fünften Auflage meiner



Digitized by Google

„Deutschen Dichtung der Gegenwart". Dann kam Leo Berg und packte, indem er spaßhafterweise für die Einführung des Romans im Kunstwart — mich verantwortlich machte, den „Jörn Uhl" scharf an, fand auch manche Schwäche heraus, verfehlte aber doch in der Wut gegen die ihm natürlich unverständliche Heimatkunst die Hauptpunkte. Erst als die Frenssen-Interviews und all der Klimbim, der sich in unserer Zeit um eine Berühmtheit herum hören läßt, gar nicht aufhören wollten, wandten sich ernstere Leute von dem Werke ab, und hier und da dämmerte die richtige Erkenntnis auf.

Und nun „Hilligenlei"! Es ist unbedingt kein Fortschritt, alle Schwächen des früheren Romans kehren, wie gesagt, bei diesem wieder, die Manier ist noch stärker geworden, das Leben ist noch weniger treu, die Geschichte zusammenhangsloser und künstlicher. Die beste Komposition hat, wie noch nachgetragen werden mag, von Frenssens Romanen der zweite, „Die drei Getreuen", die deshalb von manchen Lesern auch dem äußerst breiten „Jörn Uhl" vorgezogen werden; an diese Komposition schließt sich nun die von „Hilligenlei" an, man könnte diesen Roman recht wohl „Die vier Getreuen" betiteln, aber freilich, er ist im ganzen zerfahrener, alles ist weiter hergeholt, unnatürlicher. Auch „Hilligenlei" spielt wieder in der Heimat Frenssens, die so genannte kleine Stadt ist eine „Kompilation" aus den beiden schleswig-holsteinischen Städten Tönning, in dessen Nähe Frenssen Pfarrer war, und Meldorf, wo er die Schule besuchte und jetzt wohnt, auch kommen manche Dinge und wohl auch Personen vor, die der zeitgenössischen Wirklichkeit dieser Städte und ihrer Umgebungen entstammen, wie z. B. die Wurstfabrik, aber doch ist das Leben dieses Romans noch weit phantastischer als das des „Jörn Uhl" und das Hinarbeiten auf die moderne Wirkung noch viel stärker. Zum Teil liegt das daran, daß Frenssen diesem Romane eine „Idee" verliehen hat, in engster Anlehnung an Wilhelm Raabe, der ja in seinen „Leuten aus dem Walde" und im „Hungerpastor" auch solche Ideen oder besser Leitmotive („Sieh nach den Sternen und gib acht auf die Gassen," Der Hunger der Welt) hat, und vielleicht noch an Selma Lagerlöf (Jerusalem): Wenn das Streben nach Heiligem Lande — Hilligenlei soll angeblich heiliges Land bedeuten* — oder richtiger Heiligung des Landes und Lebens jeden Augenblick auftaucht, sei es die Handlung bestimmend, sei es bloß im Räsonnement, so ergibt das natürlich eine gewisse Unruhe und ist der unbeirrten Lebensdarstellung nicht eben günstig. Doch der Verfasser könnte sagen, daß es darauf nicht gerade abgesehen sei, und in der Tat sind, wie im „Jörn Uhl" die Einflüsse der realistischen und der Heimatkunst, in „Hilligenlei" die der modernen symbolistischen und stilisierenden Erzählungskunst zu verfolgen: Ricarda Huch und ihre Weise — sie ist ja jetzt überall verbreitet — blickt bisweilen durch Frenssens Manier hindurch, namentlich auch bei der Wahl der Adjektive, und der künstliche Märchencharakter oder märchenhafte Charakter, den man in unserer Zeit auch dem Roman zu verleihen strebt, tritt sogar öfter ganz deutlich hervor, so schon am Eingang, wo Liese Dusenschön ihre schwere Stunde hat und ihre Mutter

* Es gingen allerlei merkwürdige Deutungen des „lei" durch die Zeitungen — es solle von Leda, Lehe, Lee = Fluß kommen, und ein Fluß auf einer Hallig (!) sollte so heißen. Fränkisch bedeutet Lei (z. B. in Lorelei) Schieferfelsen, in Frenssens und meiner Heimat kenne ich das Wort nicht.



Digitized by Google

und die Hebamme sich beim Kaffee eine Geschichte erzählen: da sitzt ein junges Ding zur Beobachtung der Wöchnerin an der Tür und sagt nun auf die Frage: „Will Liese was?" zuerst: „Sie sieht so rot aus wie'n Apfel am Baum", und dann: „Sie ist weiß wie Kalk an der Wand", und endlich: „Sie liegt ganz still und ist so gelb wie Wachs", ohne daß sich die Weiber im geringsten um die Kranke kümmern. Das läßt man sich im Märchen gefallen, in einer Geschichte aus dem Leben geht es kaum an. Einmal bringt Frenssen ein wirkliches Märchen von Ohle Griesack und dem lieben Gott, das ganz unmittelbar an die neuerdings von Wisser gesammelten ostholsteinischen Märchen erinnert, freilich geschmacklos übertreibt. Außer dem Märchen- ist dann noch der Evangelienstil am Eingang des Romans zu erkennen. Sonst ist es bei „Hilligenlei" nicht so leicht wie beim „Jörn Uhl", die Muster festzustellen, nur die Bischofsgeschichte und noch mehr die völlig unhistorische Geschichte von Wieben Peter rufen einem die Behandlung Dithmarscher und holsteinischer Stoffe durch Liliencron ins Gedächtnis, aber was bei diesem bunt und humoristisch ist, wird bei Frenssen grell und prahlerisch. Im Kern, in der Menschengestaltung und der Darstellung der Verhältnisse ist „Hilligenlei" keineswegs selbständiger als „Jörn Uhl"; wer in der Literatur einigermaßen beschlagen ist, findet, wenn er genau hinsieht, auch hier kaum etwas Neues und Eigenes bei Frenssen, jedoch, die „Aufmachung" ist neu, und die wahllose Verwendung aller möglichen Motive aus Literatur und Leben ruft wiederum den falschen Schein des Reichtums hervor.

Gehen wir nun ein wenig ins Detail hinein! Da stößt einem schon gleich in der Einleitung die für Frenssen charakteristische Uebertreibung und Unklarheit auf. „Wir verlangen wahrhaftig nichts Uebermenschliches. Wir verlangen nicht, daß die Menschen mit dem Plan hinausziehen, eine Königskrone zu suchen. Aber wir verlangen, daß sie, während sie hinter ihren Irrtümern herlaufen, eine Hoffnung haben, sie könnten auf der nächsten Wiese statt einer Eselherde eine Versammlung von Engeln finden; und daß sie eine Unruhe haben, es könnte an der nächsten Wegbiegung unterm Eichbaum das ewige Wesen stehen, das aller Welten tausend Rätsel ruhevoll in den heiligen Händen hält, und könnte ihnen einiger Rätsel Lösung sagen. Das verlangen wir, denn das gehört nach unserer Meinung zu einem ganzen Menschen." Ein vernünftiger Mensch wird darauf einfach entgegnen: Es ist immer noch wahrscheinlicher, daß man eine Königskrone findet, als daß man den lieben Gott an der nächsten Wegbiegung trifft und die Lösung „einiger Rätsel" von ihm empfängt. Was Frenssen sagen will, wissen wir natürlich, aber sein berechtigtes Verlangen erscheint in ganz unklarer, phrasenhafter Form. Kommen wir weiter in den Roman hinein, so fallen uns zunächst die Namen auf: Hule Beiderwand (Beiderwand ist ein Kleiderstoff), Tjark Dusendschön, Pe Ontjes Lau, Kai Jans. Es kommen ja in Schleswig-Holstein noch allerlei alte Namen vor, aber sie haben ihre ganz bestimmten Bezirke, und Frenssen bringt alles durcheinander. Uebrigens teilt er die Vorliebe für absonderliche Namen mit Wilhelm Jensen, bei dem man überhaupt keine natürlichen Namen mehr findet, und Wilhelm Raabe, der allerdings weiß, was er tut. Die Unsitte, plattdeutsche Ausdrücke in das sonst hochdeutsche Gespräch einzuführen, nicht sowohl, weil sie bezeichnend sind — da könnte man einiges durchgehn lassen —, als weil sie den Schein der Originalität aufrecht erhalten, setzt sich selbstverständlich vom „Jörn



Digitized by Google

Uhl" in „Hilligenlei" fort: gleich auf den ersten zwanzig Seiten lese ich „Tühn doch nicht", „Gejaul" usw. Den Ricarda Huch-Stil trifft man besonders rein im zweiten Kapitel: „Er stand eine Weile an seinem kleinen Bücherbord und griff nach einem Buch; aber seine Gedanken liefen gleich wieder aus dem Buch heraus. Er sah zwar noch hinein, aber er dachte nicht mehr daran; und plötzlich überfiel ihn eine so starke Freude, daß er das Buch rasch hinstellte, mit beiden Händen in sein helles Haar griff und vor lauter Lust aufschrie. So selig machte ihn der Gedanke an sie. So sehr liebte er sie schon, obgleich er sie noch nie mit seinen Augen gesehen hatte." Es ist von einem jungen Volksschullehrer die Rede, der ein reiner Tor ist, und seiner unbekannten Geliebten à la Klopstock. Wenige Seiten später ist dieser reine Tor schon so realistisch, daß er einen Feuerschiffmatrosen, der seit drei Jahren seine ganz in der Nähe befindliche Frau nicht „besucht" hat — die Offenheit, mit der alle geschlechtlichen Dinge behandelt werden, ist unzweifelhaft eine gewollte —, mit „das ist verrückt, ganz verrückt — was hast du nun von deinem Leben?" anfährt. Der Matrose geht darauf und erzeugt einen Knaben, und der ist der eigentliche Held des Buches und heißt Kai Jans. Gerade die ersten Kapitel sind absonderlich reich an sinnigem Unsinn — von einem Menschen, der nicht an die Bücherwelt herankam, so gern er auch wollte, heißt es: „Weißt du, wie es ist? Du hast ein großes, leeres Haus im Kopf, ohne Scherwände, ohne Fenster und Möbel, und es wohnt niemand darin." So viel ich weiß, gibt es aber kein Vakuum in der Natur, und es ist zehn gegen eins zu wetten, daß der gute Kopf, dem die Bücherweisheit entgeht, sich mit vielleicht sehr viel wertvollerer Lebensweisheit, Menschenkenntnis usw. füllt. Einen großen Teil auch von „Hilligenlei" nehmen die Kindergeschichten ein, sie sind eine Spezialität von Frenssen, und die große Zahl seiner Anhänger verdankt er ihnen. Man darf sie aber ja nicht unter die Lupe wirklicher Kinderkenntnis und einfacher Empfindung nehmen, dann halten sie nicht Stich. Da sagt die drei- oder vierjährige Elsbe Uhl: „Eine Mutter muß überhaupt nicht tot bleiben" (wie rührend bei diesem mutterlosen Kind!) und Pe Ontjes Lau in „Hilligenlei", so etwa acht, neun Jahre alt, verzapft die folgende Weisheit: „Mensch, tühn nicht! Dankbar? Ist ein Mensch dankbar? Dankbar ist ein Wort, das kommt in der Schule vor; aber ein gesunder Mensch ist nicht dankbar." So wird etwa ein genial beanlagter Primaner reden oder ein alter Pessimist. Doch das ist noch nicht das schlimmste, das schlimmste ist der „reine Tünkram", wie wir Schleswig-Holsteiner sagen, der einem immer wieder aufgetischt wird, die bare Unmöglichkeit, die immer wieder in dem Roman auftaucht und kaum für einen Schwank gut genug ist — man vergleiche die Art, wie Tjark Dusenschöns Konfirmationsanzug beschafft wird, oder kurz darauf die Einladung dieses jungen Mannes an Anna Boje: „Es würde mir ein ganz besonderes Vergnügen sein, Sie in unsern kleinen Tanzklub einzuführen. Meine Stimme wiegt da viel." Das wirkt für den einheimischen Leser, der die schleswig-holsteinischen Verhältnisse und Menschen kennt, einfach lächerlich. Auch die Geschichte mit dem heiligen Geist — ein junges Mädchen ist traurig, weil sie glaubt, der heilige Geist sei böse auf sie, da sie am wenigsten zu ihm bete — ist unsinnig, hat aber freilich einen tendenziösen Zweck. Doch ich kann unmöglich den ganzen Roman durchgehen und muß meine Leser bitten, mir zu glauben, daß mich bei der Lektüre öfter ein wahrer Ekel an der Unnatur,



Digitized by Google

ein Zorn über das kindische Zeug überkam, die uns in Frenssens Roman entgegentreten. Auch die Manier, durch persönliche Zwischenbemerkungen die Zukunft vorweg zu nehmen, hat er natürlich konserviert, jeden Augenblick stößt man auf Bemerkungen wie: „der eine hat bei einem großen Schiffsunglück der Marine einen frühen Seemannstod gefunden, der andre fischt heute im Ontariosee" — das bei einer Jungensgeschichte, bei der die beiden ganz unwesentlich sind — oder „gescherzt hat er (Pe Ontjes) nur später, ganz heimlich und ganz selten einmal, mit Anna Boje und ihren Kindern": Ja, was soll das? Ahnungsvolle Stimmung, den Eindruck des vollen Lebens hervorbringen, nicht wahr? Es ist aber bloße Tuerei. Viel schlimmer ist natürlich die Hinarbeitung auf den momentanen Effekt, bei der es Frenssen gar nicht darauf ankommt, seinen Personen einen gehörigen psychologischen „Knax" zu versetzen. Da wird dem kleinen Druckerjungen Kai Jans ganz plötzlich imputiert: „Er hatte vor seinen Eltern oft und gern mit seinen Heldentaten bei Heine Wulk (dem Drucker) geprahlt, er hatte so durchblicken lassen, daß er sich mit dem Bürgermeister gut stände und daß er in Hilligenlei schon etwas bedeutete und daß er vielleicht einmal Bürgermeister werden könnte und daß er dann dafür sorgen würde, daß die Stadt Hilligenlei ganz und gar heilig Land würde." Das ist die reine Momentarbeit, paßt ganz und gar nicht zu des Kleinen sonstigem Charakter und auch nicht zu seiner Situation, da er seine Hilfsarbeit in der Druckerei nach der sechsstündigen Schulzeit leisten muß, also schwerlich lebendig genug zu prahlerischen Heldentaten ist. Schlimmer noch ist es, wenn Frenssen seinen Piet Boje einem Kapitän Schiffsmodelle stehlen und ihn bei einem Sturm ruhig einige Menschenleben opfern läßt, damit er selber vorwärts kommt — er sagt auch noch, daß diese geopferten Matrosen ja doch nur Geld verdienen wollten —, und ihn dann wenige Seiten darauf als zärtlich liebenden Sohn und zuletzt sogar als weisen Weltverächter („das ist ja alles zwecklos!") vorführt. Dabei lesen wir bei Frenssen selbst den Satz, daß sich die menschliche Natur nicht ändere. Auch sein gewaltiger Pe Ontjes, der den längst erkannten Tjark Dusenschön vor die Tür werfen will, läßt sich dann doch von ihm herumkriegen und will sich sogar an seinen schwindelhaften Unternehmungen beteiligen — nur der Widerstand seiner Frau hält ihn davon ab. Das wäre ja nun sehr hübsch, wenn damit die hier und da eintretende Inkonsequenz auch des konsequentesten Menschen gezeichnet werden sollte, jedoch bei Frenssen ist es weiter nichts als ein momentaner Einfall, wie das meiste andere auch, er zeigt nicht einmal, wie Tjark Dusenschön Pe Ontjes gewinnt, er berichtet nur, daß er jede Woche einmal zu ihm kam. Noch bedenklicher sind die Sprünge bei den Frauenzimmern des Romans, doch darauf kommen wir in anderem Zusammenhang. Alles in allem kann man sagen, daß Frenssen die Kunst des Verblüffens in hohem Grade ausgebildet hat — nur schade, daß diese absolut nicht in die Aesthetik gehört.

Für mich steht es schon seit dem „Jörn Uhl" fest, daß Frenssen überhaupt keine Menschen gestalten kann. So eine Art Umriß hat er ja, hat er meist übernommen; denn Figuren wie Pe Ontjes, Piet Boje, Tjark Dusenschön sind in jeder europäischen Unterhaltungsliteratur viele Male vorhanden — und diesen Umriß stattet er nun gelegentlich mit realistischen Zügen aus, sodaß er momentan das Gesicht eines Menschen erhält. Ueberlegen wir aber und wollen uns eine deutliche Vorstellung machen, so sehen



Digitized by Google

wir nur schwankende Umrisse, beispielsweise bei Pe Ontjes so ungefähr die Haltung, mehr aber nicht. Alles, was er tut und treibt, ist uns auch im Grunde gleichgültig, es fehlt der innere Konnex zwischen ihm und uns, so gut wie jenes darstellerische letzte Etwas fehlt, das die Gestalten anderer Dichter bei oft viel geringerer Ausführung als voll lebendig erscheinen läßt. Vielen Lesern genügt aber natürlich der momentane Eindruck, sie finden deren immer neue und starke und kommen garnicht zum Denken oder richtiger zu einer Gesamtvorstellung und -anschauung, entbehren sie auch bei der ausgeprägten Manier Frenssens nicht. Doch hat er dann noch Gestalten, denen er Eigenes, etwas von seiner Natur und seinem Geschick verleiht, wie z. B. dem Jörn Uhl und in „Hilligenlei" dem Kai Jans — volle Menschen sind und werden das zwar auch nicht, aber es ist bei ihnen wenigstens eine Art fester Schnur da, an der alles aufgereiht wird, und dann geht natürlich von ihnen eine bestimmte subjektive Wirkung, genauer: die Wirkung subjektiver Wahrheit aus. Hier in „Hilligenlei" ist Kai Jans der eigentliche Held, aber er beherrscht freilich den Roman nicht, stellenweise wird er von Pe Ontjes, von Piet Boje, von Tjark Dusenschön, auch von den Schwestern Anna und Heinke Boje abgelöst, eine starke äußere Handlung, die alles zusammenhielte, fehlt auch, und das Leitmotiv des heiligen Landes ist doch, wie schon angedeutet, etwas künstlich. So ist der Eindruck eben bunt und fahrig. Bunt genug; denn außer den Jugendbildern erhalten wir auch die ausgedehnte Schilderung einer Seereise — und hier ist der Schilderer und sorgfältige „Studierer" Frenssen an seinem Platze, diese Partie ist die bei weitem beste des Werkes —, drei Liebeshistorien, von denen freilich die eine sehr flüchtig behandelt ist, und zum Schluß die Geschichte der Wurstfabrik Tjark Dusenschöns, worauf ein allgemeiner Pessimismus der Herren und Damen eintritt — selbst Pe Ontjes kommt ganz aus dem Häuschen —, ein Pessimismus, der dann die von Frenssen versuchte Rettung des deutschen Volkes durch das Kai Jans untergeschobene, aber ausdrücklich als eigenes Studienwerk anerkannte „Leben des Heilands, nach deutschen Forschungen dargestellt: die Grundlage deutscher Wiedergeburt" als notwendig hinstellen soll. Und so sind wir auf dem sozialen, ethischen, religiösen Gebiet angelangt, auf dem die Bedeutung des Romans, da er dichterisch nichts taugt, denn zuletzt wohl liegen muß — wenn er überhaupt etwas wert ist.

Es ist klar, daß ein Roman, der auf das Leben wirken will — und das will „Hilligenlei" augenscheinlich und auch eingestandenermaßen —, aus dem Leben kommen muß. Er muß ja eigentlich auch wirkliche Menschen haben, aber wenn denn die Gestaltungskraft bei einem Romanschreiber nicht genügt, so kann doch immer noch eine klare Erkenntnis da sein, die Verhältnisse richtig gibt und uns über sie und die Wege der Besserung aufklärt. Wie steht es also in dieser Hinsicht mit „Hilligenlei"? Was bedeutet der Roman, rein sozial gesehen? Leider muß ich auch hier: Nichts! antworten. Ich habe bereits gesagt, daß man unter Hilligenlei die schleswig-holsteinischen Städte Meldorf und Tönning ziemlich deutlich erkennen kann; aber davon sei abgesehen, ich will Hilligenlei als die typische norddeutsche Kleinstadt nehmen — ach, was uns Frenssen als solche gibt, ist auch wieder nur Karikatur, ein Zerrbild. Er hat in seinem „Jörn Uhl" die Dithmarscher Bauern als im Untergang begriffen hingestellt — was ihn freilich nicht abhält, in „Hilligenlei" mit dem guten Blut der Bojes, die von den alten



Digitized by Google

Geschlechtern der Tödien und Vogdemannen abstammen sollen, herumzurenommieren — und nun kommen die Bürger der kleinen Städte von den Honoratioren bis zu den Handwerkern daran, nur für die Arbeiter hat er etwas übrig. Die herabziehende Tendenz gegen das Bürgertum geht durch das ganze Buch, Hilligenlei erscheint in mancher Beziehung als ein Seitenstück zu Seldwyla und als ein „schwarzes" Seitenstück; denn bei der Darstellung der Leute aus Seldwyla überwiegt der Humor. Ich will das durch eine Reihe von Zitaten nachweisen. Da heißt es im siebenten Kapitel: „Alle Hilligenleier sprechen vor lauter Wichtigkeit mit gehobenen Schultern und verengter Kehle"; da wird ein Bild von dem Zeitungsherausgeber des Ortes entworfen — er soll sich für seine Anzeigen mit Eiern, Butter, Ferkeln, Kinderkleidern bezahlen lassen —, das zu den wirklichen Verhältnissen auch der kleinsten schleswig-holsteinischen Stadt keineswegs stimmt. Gewiß, die kleinen Lokalzeitungen in Deutschland lassen manches zu wünschen übrig, aber wenn Frenssen von „Verlogenheit und Unsinn" reden und auf ihren „Patriotismus, ihre Windbeuteleien, ihre Ueberschwenglichkeiten" schelten läßt, so tut er doch unrecht: Sie sind immer noch besser als die großstädtischen Sensationsblätter, da sie sich eben doch meist auf das bloße Nachrichtenbringen beschränken und für die „Sensationen" nicht allzuviel Raum haben. Das bißchen ungeschickter Hurrapatriotismus, das bisweilen vorkommt, hat die ruhigen Leute dort im Norden bisher auch noch keineswegs verdorben. Natürlich kommt dann auch der Bürgermeister von Hilligenlei daran, der als schöner Trottel hingestellt wird — im besonderen wird sein schöner, weicher Schnurrbart ausgenutzt, und als seine Herrlichkeit zusammenkracht, da ruft er aus: Schneid mir den Bart ab, schneid mir den Bart ab! — „Er hatte wohl das Gefühl," erläutert Frenssen, „daß er an seinem Bart als an seiner Eitelkeit zugrunde gegangen war." Ist das nicht durchaus künstlich? Wie die Dinge jetzt überall in Deutschland liegen, muß auch der Bürgermeister einer kleinen Stadt tüchtig arbeiten, er kann sich gar nicht mehr gegen den Fortschritt stemmen; in der Tat sind auch die kleinen schleswig-holsteinischen Städte vielfach musterhaft geleitet. Und es ist Leben in ihnen, seit 1870 sind ganze neue Stadtviertel entstanden, Handel, Verkehr, Industrie ruhen durchweg auf gesundem Boden, nämlich auf dem der großartigen schleswig-holsteinischen Landwirtschaft; wenn einmal ein Krach vorkommt, so zeugt das eben nur davon, daß der Lauf der Welt ewig derselbe bleibt. Ich fahre seit nun zwanzig Jahren fast jedes Jahr von Hamburg aus durch schleswig-holsteinisches Land und behaupte, daß der äußere Fortschritt dort oben, wie im übrigen Deutschland, mit den Händen zu greifen ist. Frenssen sieht alles schwarz: Die Hilligenleier Jünglinge sind entweder durch wildes Kneipenleben körperlich heruntergekommen oder sie sind Phantasten, oder sie sinnen auf Geldheiraten, die Alten sitzen am Viertisch und erzählen faule Anekdoten, womit sie die Jugend verderben; die Jungfrauen bekommen infolgedessen keine Männer, ihre Kinder schlafen in ihrem Schoß, wie Frenssen sich ausdrückt, die bürgerliche Sitte, die große Mörderin, mordet ihnen die Jugend. Dann wird von einem Domklub berichtet, wo Geschichten von Hausmäusen erzählt werden und der Witz „Unsre Zukunft liegt i m Wasser" umgeht, natürlich auch Zoten erzählt werden. Die Handwerker werden folgendermaßen charakterisiert: „Wenn du etwas bei ihm (dem Tischler) bestellst, so bekommst du im besten Falle nach einigen Monaten etwas anderes, als was du gewollt



Digitized by Google

hast" — „es ist nichts mit den Handwerkern, es sitzt kein Vorwärtswollen in ihnen" — „wenn ihnen einmal die ganze Kläglichkeit ihres jämmerlichen Lebens dumpf dämmert, dann berufen sie eine Sitzung der Schweinegilde oder der Totenzunft und fahren gar wild gegeneinander an und beleidigen sich." Neben dem überall vorhandenen Menschlichen, Allzumenschlichen übersieht Frenssen die wirklich wirksamen Kräfte: Ich stamme aus diesem schleswig-holsteinischen Handwerkerstand (wie Frenssen selbst übrigens auch), und ich kann nicht anders als der Wahrheit gemäß sagen, daß mir von Jugend auf eine Menge strebsamer, tüchtiger Männer in ihm entgegengetreten sind. Und die jetzige junge Generation ist vielleicht die tüchtigste von allen, hat allerdings schwer zu kämpfen. „Das ist die Bürgerschaft von Hilligenlei! Eine Herde von Narren und gutmütigen Schlafmützen", lautet es bei Frenssen. Selbst die Arbeiter, die „am ehesten stolze, wache Menschen sein könnten, denn sie haben ein hohes, ideales Ziel", kriegen ihr Teil ab: „In keinem Stand ist mehr Neid als unter den Arbeitern." Ich zweifle natürlich nicht, daß das, was Frenssen gibt, die Eindrücke seiner langjährigen Seelsorgerschaft sind, aber daß er diese Eindrücke erhielt, lag, so behaupte ich, nicht bloß an den Verhältnissen, sondern auch vor allem an ihm. Ueber seine Stellung zu den sogenannten Honoratioren mag ich kaum reden: Den „Narren von Bürgermeister" haben wir schon gehabt, aber da ist noch ein Amtsrichter, „der sich den ganzen Tag von Morgen bis Abend, ja selbst in der Unterhose, gegenwärtig hielt, daß er Reserve-Offizier war (dieses Reserve-Offizier-Lächerlichmachen stand doch eigentlich vor etwa zwanzig Jahren auf dem Gipfel der Mode, siehe Sudermanns „Ehre"), da ist ein erster Amtsrichter, „der sich jeden Abend volltrank und sein schönes und hohes Amt verlodderte", da ist ein Arzt, „der seit seinem Examen niemals wieder in ein Buch seines Faches hineingesehen hatte, ein ganz unbegabter, geistloser Mensch, aber mit einem sichern Maul", und der ganze Domklub treibt natürlich mit kindischen Stiftungen wie Bechern, Sammelbüchsen usw. dummes Zeug. Nun weiß auch ich recht wohl, daß es solche Gebildete in Deutschland gibt, und will mich keineswegs zum Verteidiger des Stammtisches an und für sich aufwerfen, aber typisch sind der versoffene Amtsrichter und der maulfertige faule Arzt in Deutschland doch, Gott sei Dank, noch nicht, und es gibt doch auch Stammtische genug, wo nicht getrunken und gezotet, sondern nach guter deutscher Weise gemütlich geredet und oft auch Tieferes behandelt wird. Frenssen läßt in seinem Märchen den lieben Gott sagen: „Es ist ein Gequark und Gequäse mit den Menschen! Sie quarken und quäsen, und richten und richten. Sie sind unglaubliche Besserwisser und Nörgelpeter!" — Frenssens eigenes Bild von Hilligenlei aber beruht in der Hauptsache eben auf Nörgelpeterei und Schlimmerem. — Ganz genau stimmen denn auch seine politischen Anschauungen zu dem Zerrbilde, das er vom Bürgertum gibt. „Diese gewaltige wirtschaftliche Wandlung in diesen dreißig Jahren! Ostelbien zieht nach Berlin, Hamburg und Westfalen. Hunderttausende ziehn mit ihren Frauen und lieben Kindern von der Heimat fort, wo der Himmel weit ist und der Wind übers grüne Land weht, darum, weil sie in elender Landlosigkeit und Unterdrückung gehalten werden." Frenssen sollte sich einmal bei einem gewissen Wilhelm Hentschel, der ein Buch „Varuna" geschrieben und auf seinem eigenen Gut Kolonisationsversuche gemacht hat, erkundigen, was in der Tat die Motive der Landflucht sind. Vielleicht könnte ihm auch die Ansiedlungskommission über manches ein Licht auf-



Digitized by Google

stecken. Daß er das Polentum des Ostens unterschiedslos mit dem Deutschtum zusammenwirft, sei nur so nebenbei bemerkt. „Es geht, wie alle hundert Jahre," heißt es dann weiter, „eine Zeit der Unruhe durchs Volk, ein Fieber, aber ein Fieber zur Genesung. Altes und Faules wird im fiebernden Blut verzehrt und ausgeschieden. Neues und Starkes und Frisches will werden. Es geht wieder ein Sehnen durch unser Volk, die drei gewaltigen Mächte, die es aus sich selbst erzeugt, die Obrigkeit, die Religion und die Sitte, zu verjüngen. Es geht ein Wille und Wunsch durchs Volk, zur Natur zu kommen: zu einer schlichten, schönen Religion, zur sozialen Gerechtigkeit, zu einem einfachen, edlen, germanischen Menschentum. Und sieh: die Verjüngung und Erneuerung hat schon angesetzt. Hier und da arbeiten und jubeln schon neue Kräfte. Viele Tausende sagen, sie sehen schon heiliges Land. Wie wird in der Bibel geforscht! Wie tapfer rührt sich die Regierung! Wie wehen die Fahnen der Arbeiter! Welch ein Leben in Kunst und Erziehung! Aber es ist doch noch ein schweres Wühlen und Wirren. Und es packt einen zuweilen die Angst, daß wir doch den neuen Weg und das neue schöne Land der Zukunft nicht finden, und das Suchen wieder aufgeben, und in den alten starren Formen bleiben. Und wenn das geschähe, wäre es mit uns und unserer Zukunft vorbei." Ich bitte diese Sätze *genau* anzusehen, sie sind nämlich *alle* weiter nichts als Phrasen. „Wie tapfer rührt sich die Regierung, wie wehen die Fahnen der Arbeiter!" Schon die Zusammenstellung! Weiß Frenssen denn nicht, daß unsere Regierung auch aus den Kreisen hervorgeht, die den armen Ostelbiern kein Land geben und die am Stammtisch nach seiner Ansicht nur Zoten reißen? Woher stammt denn dies tapfere Rühren? Und die Fahnen der Arbeiter? Wahrscheinlich läßt sie der Neid wehen, den Frenssen bei ihnen konstatiert. Und das Leben in Kunst und Erziehung? Ja, experimentiert wird genug, und wortreiche Schwärmer gibt's auch in Unmasse, aber dabei ist nicht einmal das deutsche Theater deutsch, die dekadente und unsittliche Literatur ist ärger als zu irgend einer früheren Zeit (denn früher war man wohl auch frivol und gemein, jetzt aber ist man pervers!), und die Volkskraft nimmt von Jahr zu Jahr nachweislich ab. Es geht ein Sehnen und Suchen durch unsere Zeit, ganz gewiß, aber sich selbst, sein Deutschtum will unser Volk wiederfinden, das ihm durch eben die Mächte, mit denen Frenssen sympathisiert, verdorben oder verleumdet worden ist. Die alten starren Formen, wen genieren sie denn noch? Daß der deutsche Geist aus unserm deutschen Leben entschwunden ist, das ist das Schlimme — Frenssen und seinesgleichen werden ihn aber schwerlich wiederbringen, sie sind internationale Europäer, und mögen sie zehnmal vom einfachen, edlen, germanischen Menschentum reden.

Man kann ganz einfach sagen, Frenssen ist Naumannianer, genau so ideenlos und genau so konfus, wie der Meister selbst — ich habe dessen „Demokratie und Kaisertum" neuerdings genau studiert und weiß, was ich sage (will aber hier natürlich nicht gegen den immerhin ehrlichen Politiker, an den ich auch selbst vor Jahren geglaubt habe, Stimmung machen). Da wird der Heldenmut unserer westafrikanischen Kämpfer gepriesen — aber das deutsche Bürgertum Narren und Schlafmützen und die Adeligen Unterdrücker gescholten usw. usw. nach beliebter Manier. Sehr deutlich wird die Unklarheit Frenssens besonders auch auf sittlichem Gebiete: Er ist ein mächtiger Vorkämpfer der durch das falsche Christentum unterdrückten Sinn-



Digitized by Google

lichkeit, der gesunden und starken natürlich, überall in seinem Buche regen sich die weiblichen „Glieder" wieder in ihrer ganzen Schönheit. Aufrichtig gestanden, mir ist sehr unheimlich dabei zumute, obschon ich nicht eben prüde bin. Ich habe mir die Charakteristik der weiblichen Gestalten Frenssens bis hierher aufgespart. Es sind zwei Schwestern, Anna und Heinke Boje, die da hauptsächlich in Betracht kommen, beides Vollnaturen, Edelblut nach des Dichters Darstellung. Aber Anna Boje läßt sich in ein Verhältnis mit einem (völlig im Dunkel bleibenden) verheirateten Manne ein, der sein Liebesgeständnis durch das Wort: „Weißt du, daß ich durch dein Kleid deine süßen Glieder sehe" einleitet, und dann geht es sieben unheilige, nein, heilige Wochen, sagt Frenssen, weiter, und die geheime Liebe zu Pe Ontjes wird dadurch nicht weiter gestört, er wird auch genommen. Da sitzt dann Anna Boje, „die das stille edle Gesicht hatte und die schönen reinen Augen," und badet sich und freut sich ihres Körpers und ist guter Dinge: „Wem bin ich Rechenschaft schuldig über das, was ich mit meinem Leib gemacht habe? Habe ich ihn erniedrigt? Habe ich ihn schmutzig gemacht? Habe ich etwas Unnatürliches oder Unreines getan? Ich bin darob guter Dinge." Und volle vier Seiten lang wird beschrieben, was sie tut und denkt und was sie dann anzieht, das Unterhemd und das Leinenhemd und das Leibchen und die zwei Paar Beinkleider . . . Hol's der Teufel, mir fällt dabei der selige Clauren ein, und ich glaube kaum, daß wir auf diesem Wege je zum einfachen edlen germanischen Menschentum gelangen. Heinke Boje wird zwischen zwei Liebhaber, die sie beide liebt, gestellt, und wenn es auch ohne eigentliches Verfehlen abgeht, es ist doch eine für mein Gefühl abscheuliche „Muschelei" mit Küssen und „der arme liebe, der süße Mensch" da, die einem zuletzt geradezu eklig wird. Andere mögen anders empfinden. Jedenfalls schwört Frenssen zu dem modernen Evangelium, das da sagt: „Folge der Natur, d. h. deinem Fleische! Fällst du, so hast du recht getan." Früher hieß es: „Bezwinge dein Fleisch! Fällst du aber doch, so werden wir dich nach Kräften entschuldigen, dich nicht ohne weiteres verdammen." Ich meine, das alte Evangelium wäre für uns immer noch gut genug.

Auf Frenssens Rekonstruktion des Heilandlebens kann ich nun nicht mehr gründlich eingehen. Er gibt sie im Roman als Werk von Kai Jans, nimmt sie aber dann durch eine Anmerkung ganz für sich in Anspruch, übernimmt die volle **direkte** Verantwortung dafür. Da berührt es denn doch sehr eigentümlich, daß er von ihr im Roman gleich eine segensreiche Wirkung auf den Charakter seiner Heldin Anna Boje ausgehen läßt, das ist denn doch eine merkwürdige „Präokkupation" des Publikums. Auch in der Lebensgeschichte selbst entdeckt ein mit Frenssens Leben und Heimat Vertrauter allerlei Persönliches, ja, es ist nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, daß der Heiland Frenssens die größte Familienähnlichkeit mit Kai Jans habe — die über beide gebrauchten gleichlautenden Ausdrücke verstärken diesen Eindruck noch. Kai Jans ist aber bis zu einem gewissen Grade der idealisierte Frenssen. Selbstverständlich bezweckt diese Feststellung nicht etwa eine Anschwärzung: Wer den Heiland einmal als Menschen gibt, wird ihm immer viel von seiner eigenen Natur geben oder doch von dem, was er sein — möchte. Die gründliche Kritik der Frenssenschen Gestalt wird nicht ausbleiben, und sie wird, glaube ich, vernichtend sein. Zunächst: Frenssens Auffassung der Zustände im jüdischen Volke scheint mir nicht richtig. Daß er dabei, in der Absicht, die Entwicklung deutlicher zu machen, die Pharisäer-



Digitized by Google

partei mit dem modernen Parteinamen Nationalisten bezeichnet, ist wieder charakteristisch für ihn; unsere modernen Nationalisten sind aber nicht samt und sonders reaktionär, sie haben ja die neuen Ideen von Rasse usw., die Frenssen nebenbei — er kann alles gebrauchen — so gern verwertet. Weiter: Die psychologische Entwicklung scheint mir nicht zwingend gegeben, von dem Resultat, daß Christus als Mensch u. a. in seinem Denken ein Kind seiner Zeit und seine Natur nicht ganz frei von Bösem gewesen sei, ganz abgesehen. Wenn Christus nicht einmal ein Genie war, das eben doch kein Kind seiner Zeit ist, in der Hauptsache wenigstens nicht, und ferner kein sittliches Genie, von Natur aus ohne Böses war, — was bleibt dann noch von ihm? Ein Mensch, der eine neue Auffassung Gottes als des liebenden Vaters gebracht hat, wird man mir entgegnen. Aber neue „Auffassungen" ohne die zwingende geniale Persönlichkeit haben noch nie gewirkt, und jene Auffassung, die uns ja schon immer gelehrt wurde, hat allein, an und für sich nicht die Kraft, die Menschheit umzubilden. Nein, „das schlichte bange Menschenkind" à la Kai Jans wird es nicht tun, zumal die große Masse des Volkes nach Frenssen ein „dickes Tier ohne Augen" ist, die Gottesherrschaft, „darin reine, gottfröhliche Menschen satt an Leib und Seele, den Willen Gottes ganz und lustig zu tun," wird schwerlich erscheinen. Satt an Leib und Seele, Gott behüte uns! Dazu vergleiche man übrigens Frenssens frühere Forderung der Unruhe, die das ewige Wesen hinter jeder Ecke vermutet! Wohlverstanden, der Freisinn Frenssens stört mich nicht weiter, ich bin nicht orthodox in dem Sinne von „wortgläubig", ich empfinde sogar die Anthropomorphismen in unserem Glaubensbekenntnis als der christlichen Religion unwürdig. Aber was Frenssen als Freidenker gibt, ist trotz der schönen Worte doch zuletzt die alte bekannte Aufklärung. Der Christus des neuen deutschen Christentums, das uns ein Nachfolger Luthers wohl einmal bringt, wird etwas anders aussehen als der Frenssens.

Doch, ich wiederhole es, die Abrechnung mit dem „Reformator" Frenssen überlasse ich andern, ich habe es nur mit dem Dichter zu tun — und der hat mir nie imponieren können. Es werden ja viele, die meine Kritik lesen, sagen: Ja, es ist aber doch viel Schönes in seinen Büchern. Gewiß, ich bestreite es nicht: Man backt in meiner Heimat ein Weißbrot mit Rosinen, und Rosinen sind eine schöne Sache — was helfen sie mir aber, wenn das Brot selber nichts taugt? Und das Brot taugt nichts bei Frenssen, ganz abgesehen davon, daß die Rosinen vielfach zuletzt eben auch nicht seine Rosinen sind, sondern zum Teil den Weingärten anderer Leute, zum größern und bessern Teil unserm Volkstum entstammen, unmittelbar, meine ich, ohne dichterisch wiedergeboren zu sein. Es wird, das ist meine feste Ueberzeugung, eine Zeit kommen, wo man in Deutschland ungefähr so über Frenssen urteilt, wie man es jetzt über Julius Wolff tut, der ja auch eine schöne Schilderungsgabe besitzt, und mit dem er als Talent im Kern verwandt ist (vgl. übrigens einige Geständnisse in den „Drei Getreuen"). Auch die geistige Persönlichkeit Frenssens wird dann meines Erachtens nicht besser wegkommen als der Dichter.

Adolf Bartels



Digitized by Google

## Aus dem „Juden von Konstanz“ von Wilhelm von Scholz

**Vorbemerkung.** Die literarische Gesellschaft zu Dresden hat kürzlich Scholzens „Juden von Konstanz“ aufgeführt, und war die Aufführung auch zum Teil nur schlecht, ein Verdienst hat sie sich doch damit erworben. Ich will freilich nicht sagen, daß eine bessere Aufführung dem Stücke einen großen Erfolg verschafft hätte, denn eigentliches Theaterblut fließt durch diese Szenen nicht so reichlich, daß ihr Gehalt davon leicht zu aller Blicken emporgehoben würde. Aber Gehalt ist da, und mehr vielleicht, als in irgend einem andern modernen Drama, das sich mit dem Judentum beschäftigt. So groß allerdings hat sich Scholz die Aufgabe nicht gestellt, daß er die Tragik in dem Verhältnis zwischen Juden- und Christentum und Arier- und Semitentum als solche zu gestalten versucht hätte. Das Nebeneinander und Gegeneinander von Jud und Christ im Mittelalter gibt ihm den Nährboden für die Entwicklung einer andern Tragik: für die des Menschen, der allen zum Segen wirken will und wirken könnte, aber durch seine Umwelt zerrieben wird.

Die Dresdner Kritik hat die Mängel des Werkes reichlich betont (deren wichtigste das Vorwort der Buchausgabe selbst andeutet), die Vorzüge traten bei der Aufführung wenig hervor. Scholzens Stück trägt ganz und gar nicht das Gepräge des Artistentums. Hier ist nichts allein um der Reize der Gestaltung willen gestaltet. Noch ist das Drama theatralisch in der übeln Art, mit der beispielsweise Sudermann ein feineres Empfinden so oft abstößt. Es erweist ein arbeitwilliges Ringen, das Leben selber zu erfassen, das Leben, bei dem immer auch auf der andern Seite irgend wer Hörenswertes spricht, wenn man gerade zu der einen hinhört. Scholz hat noch nicht die Kraft gehabt, diese Fülle von Stimmen zu klarer Symphonie zu ordnen. Ich weiß überhaupt nicht, ob seine dichterische Begabung stark ist, aber ich glaube, daß wenn überhaupt einer seine Begabung bilden und kräftigen kann, er's nur auf dem Wege kann, den Scholz geht. Uebrigens sind manche unverkennbar dichterische Züge im „Juden von Konstanz“. Ich erinnere nur an die freilich fast übertrieben herausgearbeitete Gestalt des alten Hägeli, mit dem die Macht des Heimatgefühls dem heimatsuchenden Juden in eigenartiger Verkörperung höchst eindrucksvoll gegenübertritt. Auch die Darstellung von Zeit- und Rassengeist zeigt oft überraschend klare und zeigt rundende, nicht blendlaternenmäßig einseitige Beleuchtung. Es ist eine echte künstlerische Vornehmheit, es ist tiefer Ernst und tiefe Ehrlichkeit in dieser Bühnendichtung.

Wir geben als Probe das Meiste vom ersten Akt. Der ist durchaus nicht der beste, er „schleppt“ noch vielfach, wo die späteren lebendig vorwärtsdrängen, und auch die Sprache hat noch nicht die volle charakteristische Kraft. Aber er ist als Exposition und Milieuschilderung in der Loslösung am besten verständlich. Das Buch ist bei Georg Müller in München erschienen.

### Prolog

Liegt eine alte Stadt an Berg und See,
mit Brücke, Turm und Giebeln, Tor und Dom,
und spiegelt sich in einem stillen Strom,
im Glanz von Blaugebirg und Gipfelschnee.



Digitized by Google

Dort gibt es eine Gasse, eng und alt,
mit vorgesunk'nen Dächern, schiefen Wänden,
in der der Schritt zwiefach gebrochen hallt. —
Die Gasse brennt. Von dreien Dächern wallt
der Flammenschein bis zu der Gasse Enden.
Und aus den Flammen scheint sich's fortzuwenden
wie eines Schattens schreitende Gestalt,
zuckt auf: ein Wanderer, der der Glut entstammt,
die hinter seinen Schritten zehrend flammt,
die ihn nicht losläßt, ihn umklammert. — Hier
ist rings der Juden steilgebaut Quartier:
von Blut und Glut ein roter Widerschein.
Löst sich der Mann? Holt ihn die Flamme ein? —
Der Vorhang Zeit wallt dunkel drüber hin
und birgt es uns. — Der Dichter lüftet ihn. —

(Der Vorhang hebt sich. Szene: Bewohnte Diele, etwa drei Stufen hoch, in Nassons Hause, nicht arm. Rechts sieht man in den tiefer liegenden Hausgang und auf die Innenseite der Haustür. Links ein Herd, mehrere Türen, ein Stück Treppe. Zwischen den Fenstern ein Tisch. Wenn der Vorhang aufgeht, sind die Läden geschlossen. Tiefe Dämmerung. Nasson bei einer düster brennenden Lampe über ein auf dem Tisch liegendes Tier gebeugt.)

Nasson: Wieder die Stunden, wenn die Nacht verebbt,
die gern das kranke Leben mit sich nehmen
zum weiten Meer. Und ihre dunkle Flut
kehrt leer zurück um die verweste Hülle.
Wie viele sah ich sterben kurz vor Tag. (Schweigen, er beugt sich tiefer.)
Schon ist der Leichnam unrein. Daß das Leben
den Weg zu Asch' und Staub nicht kürzer macht
als durch Verwesung! Daß Tod und Verwesung
Nicht ganz dasselbe sind! — — (Er lehnt sich zurück.)

Schaffnerin Anna (kommt mit der Laterne von links, vorwurfsvoll).
Schon tagt es. Ihr gingt wieder nicht zur Ruh.

Nasson: Das Tier ist tot.

Anna (setzt ihr Licht auf den Herd): Wenn ihr es doch nur gleich
getötet hättet; es konnte ja nicht leben!

Nasson: Ich mag nicht töten. Auch in Qual und Schmerz
fließt dunkelgolden noch das Dasein weiter;
sich selbst erfüllend wehrt es noch dem Tode.

Anna: Nun habt ihr euch die ganze Nacht gequält.
Ich hört' euch wohl um Mitternacht die Stiege
hinabgehn, wie das Kätzchen schrie.

Nasson: Ich schlafe
ja doch des Nachts so schwer.

Anna: Schont ihr euch je?
Ich will ein anderes junges Kätzchen schaffen.

Nasson: Nein! Ein Bedürfnis, das man überwinden
hat müssen, soll man nicht von neuem wieder
erzeugen. Nein. Ich will auch das vergessen.



Digitized by Google

Verscharre das Tier und sprich von ihm nicht mehr!
(er steht auf und geht auf und ab.)
Was ist heut nur? In tiefer Nacht schon kamen
Leute vorüber. Und jetzt scheinen Viele
draußen zu gehn?
(man hört während des ganzen Aufzuges ab und zu Vorübergehende.)
Anna: Die Messe wird doch heut
eröffnet drunten auf dem Espan. Manche
kommen erst Nachts vorher mit ihren Schiffen.
Nasson (nickt): Die Messe, ja. — Asarjah kam wohl auch
der Messe wegen. — Wenn nur da der Fährmann
am Pulverturm nicht alle Nachen heut
für sich gebraucht. — Hast du die kleine Tasche?
Anna: Dort liegt sie.
Nasson (indem er einiges zusammenlegt): Also frage den Kaplan,
wenn er noch einmal kommt, nach seinem Namen. (Schweigen.)
Besinne dich, sahst du ihn wirklich nie?
Anna: Jetzt ist mir so, als sah ich ihn einmal
vorüberreiten mit dem Bischof — — — Ja.
Nasson: Und groß und kräftig sagtest du?
Anna: Gewiß.
Nasson (zuckt die Achseln).
Anna: So wartet doch auf ihn. Es lag ihm dran.
Nasson: Um acht Uhr wollt' er kommen?
Anna: Spätestens.
Nasson (schüttelt den Kopf):
Und jetzt kann's noch nicht sieben sein. — Es klopft.
Anna (öffnet; ein Fuhrmann tritt ein).
Nasson: Nun? Wieder du? Den weiten Weg von Burghof?
Da geht's dir wohl recht schlecht. Du siehst so aus!
Mann: Ich komme heut wegen des Marktes, Herr!
Da dacht' ich, könnt' ich einmal bei euch fragen,
ob es nicht doch ein Mittel gibt —
Nasson: Was fehlt dir?
Ich habe schon so wunderliche Leiden,
mit denen du dich plagtest, dir geheilt —
Mann (verlegen).
Nasson: Was hast du denn nur heut?
Mann: Ach Herr, ich weiß nicht,
wie ich's euch sagen soll — Mir ist im Traum
die Himmelskönigin erschienen. Ach
— recht mild und lieblich war ihr Angesicht, —
sie sagte — —
Nasson: Nun? Was sagte sie dir denn?
Mann: Daß ich bis Lichtmeß sterben würde, Herr.
Das läßt mich nun nicht los. Ich ging zur Beichte;
der Priester sagt, ich soll mich vorbereiten
und meine Sünd' und Fehle noch recht bereuen. —
Nasson: Unsinn! Hattest du nicht öfter kranke Träume
und Einbildungen?



Digitized by Google

Mann: So etwas noch nie!
Naſſon (als ſähe er durch den Mann hindurch in die Ferne):
Wenn wir den Weg ſehn, dünkt das Furchtbarſte
verſtändlich uns, notwendig, und wir tragen's.
Weglos geſehen ſind die Dinge alle
ſo unbezwingbar unſerm Geiſt. Wir ſtehen
vor einer Mauer, die wir ſprengen möchten,
um klar zu ſehn, und müſſen warten, warten,
bis ſie die Zeit verwandelt; erſt in Nebel,
dann Dunſt, zuletzt in klar durchſichtige Luft.
Doch wenn wir ſehen, ſchreiten wir auch ſchon
hindurch. —
(als ob Naſſons Auge ſich erſt jetzt wieder auf den Mann einſtellte)
Könnteſt du nicht bis Lichtmeß ſo
unglücklich werden, daß du's wünſchen müßteſt
zu ſterben? Kannſt du dir das denken?
Mann: Nein — —
So meint ihr auch, daß ich bis Lichtmeß ſterbe?
Naſſon (ſchüttelt lächelnd den Kopf):
Das iſt die Friſt, die die Natur ſich ſetzte,
um dich zu heilen von dem trüben Hang.
Du ſtirbſt bis Lichtmeß nicht. Und wenn ſich dieſer
Traum nicht erfüllt, wirſt du auch andern nicht
mehr Glauben ſchenken, die dich ängſtigen.
Mann: Glaubt ihr es wirklich, Herr?
Naſſon: Gewiß.
Mann: Ich dank' euch.
Mir war ſo angſt. Wie ich hereinkam, war
am Rheintor drunt ein groß Zuſammenlaufen.
Mir war, als müßt' ich all den Leuten ſagen,
ſorgt lieber um das ewige Heil —
Naſſon (gleichgültig): Was gab es?
Mann: Man brachte Waren heimlich, ohne Zoll
Zur Stadt herein. Ein Jude, hieß es, war's —
der lange Smarin, den ihr auch wohl kennt!
Sie hatten ihn ſchon feſt und ſchlugen ihn.
Allein dann fand ſich, daß es Italiener
geweſen ſind. (Er nimmt ſeine abgeſtellte Peitſche wieder.)
Es iſt halt ſo:
man hat die Juden immer im Verdacht.
Naſſon (mit Sorge): Es war nichts Ernſtes? Zwiſchen Jud und Chriſten
blieb es in Frieden? kam es nicht zu Händeln?
Mann: Nein, nein! Man hat die Schuldigen ja gefunden.
Man fluchte halt und gab nicht Ruhe gleich;
allein dann ging man friedlich auseinander.
Ich dank' euch, Herr! (Geht an die Tür.)
Noch eins: mir fällt da ein — (Wieder ganz ängſtlich.)
Kann denn die Mutter Gottes unwahr reden?
Naſſon (jetzt wie abwehrend und ohne Intereſſe):
Die Mutter Gottes iſt dir nicht erſchienen.



Digitized by Google

Ein Satan war's nur, in ihr Bild verstellt,
der dich mit Aengsten plagen wollte. Laß!
Mann: Ja? Kommt das vor?
Nasson: Gewiß. Er tut es oft.
Mann: Ich dank' euch, Herr. Ihr macht mich wieder froh. (Ab.)
Nasson: Die frühe Fahrt im ersten Morgenwind
ist nun gestört.
Anna (freudig): So fahrt ihr nicht?
Nasson: Ich will
es überlegen noch. — Am Rheintor das
liegt mir im Sinn. Immer die Juden. — Schüre
das Feuer! Hörst du?
Anna: Herr, mir ist's doch lieber,
wenn ihr die ganze Nacht euch um ein Tierchen
quält und nicht schlaft, als wenn ihr —
den neuen Glaubensbrüdern helfen geht! —
Nasson (beschäftigt): Leiden sie denn nicht auch wie wir, die Christen?
Anna: Kamen doch früher auch zu euch, die Christen.
Obwohl sie's gar nicht dürfen, kam sogar
ein Dompropst zu dem jüdischen Arzt.
Nasson: Ich hatte
oft tagelang keinen Kranken. — Die Retorte,
die dort, den Absud von dem Fingerhut,
stell' auf das Feuer, daß er eindickt. Dorthin.
Ganz nah heran. So.
Anna: Jetzt natürlich
lassen sie euch nicht eine Stunde Ruh.
Nasson: Das eben brauch' ich, das hat mir gefehlt.
Anna: Und dafür bleiben die ganz weg, die eures
eigenen Stammes sind, denen zu helfen
doch eure erste Pflicht —
Nasson: Nur wenige sind es.
Und wieviel Leiden gibt es auf der Erde! — — —
Anna: Was ist ein einzelner dagegen, Herr?
Nasson: Nichts. Du hast Recht. (Schweigen.)
Doch konnt' ich manchem helfen
Anna: Und dabei tut's euch garnicht gut. Ihr werdet
durch jeden Kranken leidend, den ihr heilt.
Seit ihr nichts mehr als Elend, Herr,
und Leid tagtäglich seht, seid ihr stets finster.
Es quält euch. Mehr als früher quält es euch.
Ich weiß, ihr wollt's nicht eingestehen —
Nasson: Glaub' mir's!
Der Haß der Juden, der — so hoff' ich ehrlich —
nicht ewig auf mir bleibt, ist doch belohnt,
wenn ich nur einer Mutter mehr ihr Kind
vom Tod errettet, wenn ich nur ein Leben
dem tiefen Daseinsspiel erhielt, nur einen
einzigen Schmerz aufhören ließ. — Von Leid
umgeben sein und dann nicht helfen dürfen?!



Digitized by Google

Nein! Schlimm genug, daß wir's so selten können.
Auch jetzt noch muß es anders werden. Ja!
Ich fahre zum Bischof nach Gottlieben
um die Gewährung meines Siechenhauses.

Anna: Bringt es denn etwas ein? Macht ihr's nicht beinah
umsonst? Die wenigen, die fortblieben, brachten
fast mehr Gewinn. — Und dabei trägt jetzt
auch euer Geld nicht mehr, seit ihr es eintriebt
und in den Kasten legtet. Nun schon Wochen.

Nasson: Ich brauch' es für das Siechenhaus.

Anna: Wenn sie's
euch nur bewilligen —

Nasson: Ich bau's ja doch
aus eigenen Kosten.

Anna: Ohne daß ihr euch
das Heimatsrecht erwerbt?

Nasson: Tut's not, auch das,
Bin ich nicht durch mein Haus gebunden schon
an diese Stadt? — — Dann hab' ich Steuerfreiheit
und jedes Recht. — — Ich ließ die Urkund mir
unlängst ausschreiben auf dem Rat. Da ist sie!
Ich brauche nur zu unterschreiben und sie
auf die Kanzlei zu tun. (Sieht hinein.)
Dann muß ich freilich
den Armen helfen ohn' Entgelt. Und dafür will ich
ja grad' ein Siechenhaus.

Anna: Und unterschreibt,
daß ihr euer Leben lang hier bleiben werdet?

Nasson: Das werd' ich ja auch ohne Unterschrift.
Um hier zu bleiben, kauft' ich mir das Haus. —
Doch eilt es nicht. Sprich! Grämst du dich noch immer,
daß ich Christ wurde?

Anna (leise): Hat euch doch die Taufe
Schmerzen genug gebracht.

Nasson (der jetzt alles zur Fahrt zusammenlegt und in die Tasche packt):
Willst du noch wie damals
vor den sechs Monden fortziehn, mich verlassen?

Anna (wehrt erschreckt ab).

Nasson: Ich wußt' es, Anna, und ich wartete.

Anna (zaghaft): Ich gab die Hoffnung, Herr, nicht auf, daß ihr
wieder zurückkehrt. Und dann müßt' ich mich
doch schämen, hätt' ich nicht auf euch vertraut.
Ich glaub' an euch. Euch hat der Herr geschützt
durch euer ganzes Leben, fast als hätte
er selber euch an seiner Hand geführt. —
Was wär' aus euch geworden — wart ein Bürschchen
von ein, zwei Jahren — hätt' er euch nicht treulich
gerettet aus der Hand christlicher Mörder —

Nasson: Das ist ja längst vergangen. Laß es ruhn!

Anna: Als hätt' ein Engel sie verblendet, ließen



Digitized by Google

sie uns vorüber, und ich schleppte doch
auch noch die Gulden. —
Nasson: Ist Asarjah wach?
Anna (horcht nach links): Noch nicht. (Oeffnet die Läden.)
Nasson (der mit Packen fertig ist):
Ich werde nicht vor Abend wieder hier sein.
Grüß den Asarjah, wenn er früher fort muß!
Sag' ihm ein Lebewohl! Und — sag' ihm auch —
auch, weißt du —
Anna: Nein, Herr! Nein! Das kann ich nicht.
Nasson: Warum nicht, Anna?
Anna: Herr, ich kann es nicht.
Der alte Mann — und das! (Sie schüttelt den Kopf.)
Ich kann es nicht.
Herr, bleibt! Fahrt heute nicht!
Nasson: Was hast du nur?
Anna (plötzlich): Herr, Bellet — ich vergaß, es euch zu sagen. —
Bellet war hier.
Nasson (auffahrend): Was?!
Anna: Ja.
Nasson: Wann?
Anna: Spät. Und ging
gleich wieder, als sie euch nicht traf.
Nasson: Und sagte?
Anna: Nichts. Sie hat nur nach euch gefragt.
Nasson: So geh und sag' ihr, daß ich jetzt — doch nein!
Anna: Fahrt ihr nun, Herr? Wenn Bellet wieder kommt?
Nasson: Oeffne die Tür und sieh', ob vor dem Haus
schon Kranke warten!
Anna (geht nach rechts, die innere Tür hinter sich auflassend, die Stufen hinunter, öffnet am sichtbaren Haustor die Klappe vor dem Guckloch und sieht hinaus): Ja! Zwei Männer warten.
(zweifelnd) Auch der lang Smarin ist dabei.
Nasson: Herein nur!
Anna (öffnet; zwei Männer treten auf den Hausflur, der lang Smarin, sichtbar blutig, ein roher Tölpel, Hägeli, ein altes gebücktes Männchen. Das Haustor bleibt angelehnt; draußen gelegentlich Vorübergehende).
Smarin (tritt zuerst ins Zimmer): Ich bin am Arm verletzt.
Nasson: Nicht eben schlimm!
Smarin: Die Christenhunde!
Nasson: Ich denke, daß sie dich
nicht deshalb, weil du Jude bist, ergriffen.
Smarin: Was wollt ihr sagen?
Nasson (wäscht die Wunde): Daß es Zufall ist,
wenn du es nicht tatest!
Smarin: Nieder schlag' ich euch.
Nasson: Halt nur den Arm still, daß ich binden kann.
Ich denke doch, wir kennen uns. — Was kommst du
denn übrigens zu mir? Du kamst doch früher
noch nie zu mir mit deinen Schmarren und Rissen?



Digitized by Google

Smarin (lacht breit):
Weil ihr ein Christ geworden seid. Die jüdischen Aerzte
werfen mich ja hinaus. —
Hägeli (der sich aufmerksam im Gang und Zimmer umgesehen hat, kommt näher): Ihr seid der Arzt?
Nasson: Ja. Womit dien' ich euch?
Hägeli: Kommt doch noch heut zu mir, Herr Arzt!
Nasson: Noch heut? Ich muß verreisen. Es wird spät —
Hägeli: Ist das der Mann nicht, den sie vorhin griffen?
Smarin: Und wieder laufen lassen mußten. Christen taten's!
Nasson: Halt deinen Arm still, daß ich binden kann.
Noch einen Augenblick! Ich bin gleich fertig.
Smarin (wirft lachend einige Kupfermünzen auf den Tisch, geht mit frechen Blicken ab und schmeißt hinter sich die Tür zu).
Hägeli: Ich kenne dieses Haus. Ich war oft hier,
als es dem Vaihinger gehörte. Der verkaufte
es an den Tränkler — jüngst erfuhr' ich's erst,
als ich von weiten Reisen wiederkehrte —
um fünfzehnhundert Gulden. — Gerne hätt' ich
es um den Preis gekauft. Es stand mir immer
sehr an, dies Haus! Ich gäbe wohl zweitausend,
wenn ich's bekäme.
(Vertraulich): Doch ich kenne selber
den Tränkler nicht. Der wird es wohl auch nicht
verkaufen, meint ihr —?
Nasson (kurz): Nein! Er wird es nicht! (Schweigen.)
Hägeli: Und warum meint ihr das?
Nasson: Ich weiß es sicher.
Hägeli: Er hat das Haus zu Unrecht, lieber Herr!
Nasson: Was sagt ihr da?
Hägeli: Seht, Herr, ich habe hier
einst meine ganze Jugendzeit verbracht.
's ist lange her. Und hier war alles anders.
Die Treppe dort war nicht — sie ging im Hof,
der Herd hier stand nicht, stand auch dann noch nicht
als ich es wiedersah — — Ich erbt' es früh.
Und dann verlor ich es um Schulden, wurde
aus meiner Väter Haus hinausgejagt.
Ins Ausland mußt ich, um mich durchzubringen. (Schweigen.)
Nun hab' ich mir ein kleines Teil erspart,
das hätt' ich gern an dieses Haus gewandt.
Jetzt, wo ich alt bin.
Nasson: Herr, es ward verkauft
vom Tränkler vor fünf Monden schon.
(Er nimmt die Heimatsurkunde plötzlich vor und unterschreibt sie mit energischem Federzuge.)
Hägeli: An wen?
Nasson: An mich.
Hägeli: An euch? Verzeiht mir, Herr! Verzeiht!
Ich wußt' es nicht. An euch? — (wendet sich)



Digitized by Google

Ich wohne drunten
im Haus des Rheintorschmieds, gleich an der Brücke.
Doch braucht ihr nun ja nicht zu kommen, Herr.

**Nasson** (plötzlich): Im Haus des Rheintorschmieds? Und habt ihr da
den Auflauf heute morgen nicht gesehen?

**Hägeli**: Gewiß den sah ich . .

**Nasson**: Sagt, wie kam es, daß man
Juden bezichtigte?

**Hägeli** (zuckt die Achseln).

**Nasson**: Ich selbst bin Christ.

**Hägeli**: Jenun! So kann ich's euch ja offen sagen.
Es ist Verstimmung gegen sie. Der Leinwandhandel
fiel heuer schlecht aus. Und da fehlt das Geld,
die Zinsen an die Juden zu bezahlen.
Natürlich mahnen sie, verkaufen manchem
sein Haus und seinen Boden. Wenn sie's wohl
auch selber nicht behalten dürfen, Pfand
ist es ja dennoch —

**Nasson**: Von Verstimmung, Herr,
vernahm ich nichts — und kann es auch nicht glauben.

**Hägeli**: Es ist schon so. Wenn nur die Juden jetzt
nicht zu sehr drängen mit dem fälligen Zins —
oder gar das Kapital heimfordern werden!

**Nasson**: Lebt wohl! (Hägeli ab.)

**Nasson** (rufend; Anna kommt von links).
Anna! Hast du dein kleines Erbteil nicht
mit deines Vetters Elieser Geld
auf Zins verliehn?

**Anna**: Ja, Herr! Ich brauche doch
bei euch hier nichts. Das sollte doch dann einmal —

**Nasson**: Gleichviel! Nur drängt die Schuldner nicht!
Jetzt nicht! Sag's deinem Vetter nur,
er soll es leise auch den andern sagen.
Sie schaden sich damit! — Jetzt ist's noch nichts,
ist's gar nichts! Angst soll keiner haben,
daß man vielleicht den Zinsfuß drücken wird
oder wie sonst euch schädigen. Noch ist's garnichts.
Ich sag' es nur als Warnung, daß ihr's nicht
durch ungeduldiges Drängen dahin bringt.

**Anna**: Mir ist, wo ihr das sagt, so angst geworden.

**Nasson**: Es ist ja gar kein Grund zur Angst. Was willst du?

**Anna**: Und Bellet, Herr? Bellet? die müßt ihr schützen,
wenn was geschieht. Nutzt doch die Taufe, Herr!

**Nasson** (bedenkt sich, dann rasch): Du ängstigst dich um nichts.
(Schritte auf der Treppe links.)

**Anna**: Asarjah kommt.

**Nasson**: Geh gleich zu deinem Vetter
und sag's ihm deutlich mit dem fälligen Zins,
daß du zurück bist, wenn ich fahren werde.
(Ihr die Urkunde gebend)



Digitized by Google

Und dies hier bringst du auf den Rat.

(Anna ab; Nasson beschäftigt sich am Herd, Asarjah kommt; Begrüßung.)

Asarjah: Ich schäme mich, weil ich so spät erst komme.
Ich wünsch' dir Glück, daß du solch Haus bewohnst!
Wie reich ist alles, wieviel Raum: du solltest
es nicht allein bewohnen, Nasson! solltest
ein Weib dir nehmen. Kam ich nicht
— verzeih, daß ich die Türen öffnete —
zu zwei Gemächern, darin auch das Kleinste
an Täfelung, Möbeln, Spiegeln hergerichtet?
Sie scheinen für ein junges Weib bestimmt.
Und welcher Reichtum dann an teuren Stoffen
liegt aufgeschichtet oben bei der Treppe!
Mir ward fast bang, wie ich den Sammt, die Seide,
Karteck und Pelze, lündisches Gewand
und gar das luftige indische Schleiertuch
so nahe am Kamin gehäuft sah. Nasson!
ein Funken, und all dein Besitz verbrennt!
Das kann mich immer recht erschrecken, sind doch
die schönen Waren und die leichte Habe,
die uns gehört und uns auch nicht gehört,
das ganze Eigentum, was wir besitzen.
Doch sag' mir, Nasson, da ich all das sah,
ist deine Hochzeit —? —

Nasson: Die hat gute Zeit.

Asarjah: Mich dünkt, vor einem Jahr, just als die Zünfte
wider den Rat sich setzten, damals hieß es,
daß du und Bellet —

Nasson: Ich und Bellet hieß es.
Das ist gewesen.

Asarjah: Habt ihr euch nicht lange
gekannt? warst du mit ihrem alten Vater
befreundet nicht? du retteteſt sie doch
aus schwerer Krankheit, wie sie von den Kindern,
die sie im Talmud unterrichtete, den Ritten
sich angesteckt und tief im Fieber lag?

Nasson (nickt schweigend).

Asarjah: Hat irgend etwas euch getrennt? steht irgend
ein Mißverständnis zwischen euch?

Nasson: Vielleicht.

Asarjah: Unwichtige Dinge, Nasson, sind's, gewogen
mit eurem Glück! Glaub mir's. Du wendest dich?
Soll ich zu ihr und ihren Eltern gehn,
euch zu versöhnen? Sieh, ich will nicht fragen,
was euch getrennt — will nur zum Guten reden —

Nasson: Ich bitte dich, Asarjah, laß es ruhn!

Asarjah: Ganz wie du willst. (Schweigen.)
Sechshundertfünfzig Gulden,
die du im Vorjahr mir geliehen, bring' ich
mit Zinsen hier. (Greift in seine Tasche.)



Digitized by Google

Naſſon: Mir eilt es nicht. Wenn du
es noch ein Jahr behalten willſt! Du wirſt
hier ohnedies das Geld ſehr ſelten finden
und hätteſt Müh' und Plage, wollteſt du
jetzt das eintreiben, was dir ausſteht.
Behalte dies!
Aſarjah (langſam): Ich hab's in Ueberlingen
auch ſchon nicht ohne Müh' bekommen. — Gut.
Ich nehm' es an. Ich bin dir dankbar, Naſſon,
daß du das Geld mir leihſt. Ich ſag' es dir
ganz offen jetzt: ich hätte meine Bank
zerbrechen müſſen, hätteſt du's behalten.
Naſſon: Und das verſchwiegſt du mir?
Aſarjah: Ich mag nicht bitten.
Naſſon: Aſarjah, brauchſt du mehr?
Aſarjah (ſchweigt, nickt dann): Zweihundert Gulden.
Naſſon (holt ſie).
Aſarjah: Ich danke dir. Haſt du Papier und Feder?
(während er unterſchreibt)
Es ſoll dir Zins- und Zinseszinſen tragen.
Naſſon: Was brachte dich in Not?
Aſarjah: Ein Proſelyt!
Naſſon (fragende Bewegung).
Aſarjah: Wir haben jeden Zufluß ihm geſperrt
an Geld und Waren, haben ihm ſogar
die chriſtlichen Verkäufer, die ihm lieferten,
durch höheres Gebot entfremdet, haben
ihm alle Abnehmer entzogen. Jetzt
lebt er von Almoſen der Chriſten. (Lacht auf.)
Freilich ging mein Geſchäft mit dran zu Grunde.
Das muß man tragen. —
Naſſon: Schliefſt du gut, Aſarjah?
Hat dich der Schlaf geſtärkt? Als geſtern Abend
du kamſt, ſchienſt du ſehr müde.
Aſarjah: Man wird alt.
Das Reiſen. Dann die ſtürmiſche Ueberfahrt.
Und lange ſucht' ich noch dies Haus.
Doch bin ich friſch jetzt, muß ja auch bald weiter.
Der Judenzoll iſt für uns Fremde hoch.
Man bleibt nicht gern unnötige Zeit. Mich wundert,
daß ihr's ertragt, mit dieſem Chriſtenvolk
ſo immerfort zu wohnen. Beſſer dünkt mich
faſt noch das Wandern.
Naſſon: Die Chriſten ſind ſo ſchlimm nicht.
Aſarjah: Mein Haar und Bart wär' jetzt von Alter grau.
Doch trüg' ich's nicht ſchon vierzig Jahr ſo,
hätt ich die Chriſtenſchlächter nicht geſehn
am Werk, viel hunderte der Unſern morden!
O hütet euch! Glaub' mir, ſie ſchlafen nur,
und irgend einmal bricht es wieder los.



Digitized by Google

Naſſon (ſchweigt lange verlegen):
Warum ſo düſter in die Zukunft ſchaun?!
Seit vierzig Jahren ſchon iſt tiefer Friede.
Aſarjah: So lange. Ja. Und das bedrückt dich nicht?
Naſſon: Die Zeit verändert ſich. Der Chriſtenglaube
ſchreibt Liebe vor. Sollte das endlich nicht
Beſſerung bringen, Eintracht, ruhiges Leben?
Aſarjah: Gott meiner Väter! Biſt du denn ein Kind,
daß du das glaubſt?
Naſſon: Wie käm' es denn,
daß in den letzten Jahren Freundſchaft faſt
die Juden und die Chriſten hier verbindet?
Aſarjah: Wenn —? dann nur, weil euch Gott verblenden will.
Naſſon: Nein, weil der Biſchof ſtets dazu gemahnt
(Einſetzen leiſer ferner Glocken.)
und jedes kleinſte Aergernis geahndet.
Er gibt die Sicherheit, daß Frieden bleibt.
Aſarjah: Ein Mann? Ein Einzelner ſoll Bürgſchaft ſein?
zudem ein Kranker?
Naſſon: Biſchof Heinrich iſt
noch rüſtig; er iſt kräftig und geſund.
Aſarjah: Geſund? Man hat's geheim gehalten, ja.
Doch er iſt krank. Ich hört' es auf dem Schiff,
er läge ſchwerkrank in Gottlieben. Geſtern
wurd' es bekannt, und heute ſollte denn
ein Bittgang ſein und Gottesdienſt. Horch! Hörſt du
nicht Glocken — —?
Naſſon: Ja. Von fern.
Aſarjah: Jetzt?
Naſſon: Auch vom Münſter.
Aſarjah: Der Felſen wankt. Weh, wenn der Frieden nicht
feſter gegründet iſt als auf den Biſchof!
(Schweigen; Naſſon erregt, ſieht öfter hinaus.)
Naſſon: Er iſt's! er iſt's! Denk' an die Zunftempörung.
Die Ordnung war geſtört, die Stadt voll Unruh —
Aſarjah: Dieſelbe Krankheit, die hier unterdrückt ward,
bricht leicht an einer andern Stelle auf —
Naſſon: Woher denn kam's, daß in der allgemeinen
Unordnung nicht ein Jud mißhandelt ward?
Aſarjah: Die Menſchen werden an der Grauſamkeit
auch müde, müſſen neue Kräfte ſammeln.
Erſchlafft, des Blutes ſatt ſind dieſe Hunde
geweſen. Kannſt du ſchwören, Naſſon,
daß ihnen Blut nicht wieder ſchmecken wird,
wenn ſie es koſten? Blut? Sie trinken doch
ſelbſt ihres Gottes Blut und ſchaudern nicht. (Schweigen.)
Nie iſt ein Frieden möglich zwiſchen uns
und ihnen. Viel zu viel erlitten wir.
Dies dunkle Rachgefühl in uns, das wir zu tilgen



Digitized by Google

nicht mächtig sind, reizt sie und muß sie reizen
zu neuer Grausamkeit. So ist's.

Nasson: Du siehst
die Welt aus alten Augen, deren Blick
sich jung in Blut gebadet und verdunkelt.
So ist es nicht. Ich seh' es ruhig an.
Ein Hellerwerden geht durch alle Lande.

Asarjah: Die Zukunft schleppt vielleicht an andern Leiden.
Doch besser wird es nie.

Nasson: Was wären wir,
wenn wir nicht auf die Zukunft hoffen wollten?
Wie trügen wir das Elend und die Qual,
wenn wir das Licht nicht sähen, das ringsum wächst?!

Asarjah: Mag's! Feindschaft ewig zwischen uns und ihnen!
Sei klug und hüte dich vor ihrem Haß!
Bloß ein Gerücht, daß wieder irgendwo
der blutige Haß hervorbrach — und Gerüchte
durchziehn das Land zahllos wie Pilgerhorden —
bloß die Erzählung von den alten Greueln
kann alles neu entzünden, kann die Zeit
vor vierzig Jahren wiederkehren machen
und zwischen Dämmerung und dem schnellen Sinken
des Morgensterns den Himmel blutig röten.
Laß nur eins wahr sein: irgend einen Streit —
und ein blutrot Gerücht vom Kindermord
laß ihm begegnen! Wie der Staub im Wind
fliegt Wahres mit und macht dann alles sichtbar.

Nasson: Sei unbesorgt! (Schweigen.)
Ist das ein Leben, das
du führst, das ich einst führte? Ewig rollt
gleichwie ein Teppich hinter unserm Schritt
der Weg sich auf, der eben erst
sich vor uns ausgebreitet. — Alter Mann,
hast du nicht Sehnsucht, eine Heimat,
ein Haus zu haben? Das des Abends du
verschließt und darin dir die Nacht allein gehört?
Ein Grund, auf dem du stehst, und mehr: ein Raum,
der dich umgrenzt vor all dem Endlosen?
Heimat? Ein Haus?

Asarjah: (achselzuckend): Hast du's? Und welche Stadt
gewährt dem Juden, eigenen Grund zu kaufen?
Wir haben eine Heimat nur, das Grab. (Schweigen.)
Wir stehn im Zorn Jehovahs. Ruhelos
sind wir seit ewigen Zeiten. Führte uns
nicht Moses aus Aegypten durch die Wüste
an vierzig Jahre? Fanden in Judäa
wir eine wahre Heimat? Man vertrieb uns,
gefangen schleppten sie uns fort
nach Babylon. So immer. Du auch wirst
das Wandern wieder lernen. Glaube mir! (Schweigen.)



Digitized by Google

Wer wollte sich
einwurzeln in der Welt des Scheins?
Das ist vielleicht des ewigen Wanderns Zweck,
in das uns Gott hineingetrieben hat,
daß wir uns nicht
anpflanzen sollen im Vergänglichen!
Je mehr drin umgetrieben, daß das Bild
vor unsern Augen nichts als Wandlung ist,
als ewiges Fließen, umso tiefer fühlen
wir unsere Heimat nur in Gott. — Genug,
wenn wir ein paar treue Gefährten finden,
die mit uns wandern unsern Weg.
Auch sie sind Heimat. — — Würde Bellet dir
nicht mehr sein als ein Haus?

**Nasson:** Wie sollt' ich Bellet
mein nennen ohn' ein Haus, ohn' einen Herd?

**Asarjah:** Laß mich zu ihr gehn! Willst du?

**Nasson** (schweigt, dann kurz): Nein! Du kennst
den Grund nicht, der uns trennt! Du wirst
mich ebenso verdammen, wie sie tat.
Doch ich verberge dir's nun länger nicht —

**Asarjah:** Was soll ich hören, Nasson? Ich erschrecke!

**Nasson:** Asarjah, dieses Haus ist mein.

**Asarjah:** Unmöglich —

**Nasson:** Bürger bin ich in dieser Stadt.

**Asarjah:** Wie geht das?

**Nasson:** Ich wurde Christ! —

**Asarjah** (geht nach einer langen Pause an Nasson, der abgewendet steht, heran): Du wurdest Christ und zitterst bis ins Herz
ob dieser grauenvollen Handlung. Komm!
Wir wollen büßen! Ich will mit dir gehn!
Zur Synagoge laß uns gehn und beten
um eine Strafe, die das Unrecht tilgt.
Und wie ich mit dir beten will, so will ich
die Strafe mit dir tragen. — Auch mein Haupt
möge sie treffen, wie das deine! —
(er legt ihm die Hand schwer auf die Schulter)
Komm! (Schweigen.)
Um welchen Preis verkaufteſt du den Glauben
und Bellet?

(Er tritt an den Herd und läßt den Blick in die Flammen tauchen.)

**Nasson:** Wirken muß ich. Aber nur
dem Christen sind die Wege offen, die sich
mit ehernen Pforten für den Juden sperren.
Ich aber bin zum Träumen nicht geboren.
Nein! Wirken muß ich.

**Asarjah:** Und das konntest du
als Arzt der deinen, deines Stammes, Nasson!

**Nasson:** Und dann: du siehst, mein ist dies Haus. Ich brauche
ein Heim.



Digitized by Google

Asarjah: Ward dieses fremde Haus dir Heim,
das du zur Hälfte nur bewohnst und das halb leer steht?
Nasson: Noch nicht! doch wird's! (Er steht abgewendet.)
Asarjah: Nun denn! So will ich
den Schatten eines Heims, den du dafür,
daß du an Gott und Vätern untreu wurdest,
dir eingetauscht, zerstören, daß du frei
zu uns zurückkommst und die Heimat findest. —
Auf! Lodre denn!
Nasson: Halt ein! Was tust du? Halt!
(Asarjah hat ein brennendes Scheit aus dem Herd genommen und ist die Treppe hinaufgestürmt, Nasson ihm nach; einen Augenblick ist die Bühne leer; dann drängt Nasson den Asarjah über die Bühne, indem er ihm die Fackel entreißt, Asarjah an den Stufen zum Hausgang.)
Nasson: Verzeih', du bist mein Gast. Ich tat dir weh.
Doch soll man auch das Haus, des Gast man war,
nicht schmähen am Morgen!
Asarjah: Hund! elender Hund!
der du mir meinen argwohnlosen Irrtum
noch vorwirfst! diese Nacht, sie wird ein Fluch
auf meinem Leben sein!
Nasson (ruhiger): Du zürnst, Asarjah —
Sieh, eine Heimat bot mein Volk mir nie,
Ich habe zur Gemeinde nie gehört
und mich als meines Volkes nie gefühlt.
Des Juden Handel ist mir fremd, sein Wandern
verhaßt; sein blutiger Glaube ohne Hoffnung
hat meiner Seele Tiefen nie berührt. —
Ich war der Eure nie. — Was zürnt ihr nun?
Heimat bedeutet mir ein Weib, ein Haus,
ein Kreis, in dem ich wirken kann, und schließlich
die Stadt, die mich mit Ordnung rings umgibt.
Das bietet sich dem Christen nur. Doch darum
sind mir die Christen näher nicht als ihr.
Mich schmerzt jedwede Zwietracht, und ich diente
euch allen gern.
Asarjah: Eh mögen wir wohl sterben! — —
Aber durch Bellet rächt uns Gott.
Nasson: Du irrst! —
Ich wußte, Bellet würde wiederkehren,
und meinen Weg mit mir gehn. Darum konntest
du der Vermittler nicht sein, darum braucht es
keines Vermittlers. Gestern suchte Bellet
mich hier. —
(Das Haustor wird geöffnet; Anna und Bellet treten ein; Vorübergehende werden aufmerksam und bleiben stehen, unter ihnen Bruder Cyprianus; sie drängen allmählich in den Hausgang.)
Asarjah: Noch fluchenswürdiger bist du, wenn auch sie
von dir verlockt ward! — (mit heiserem Haß) Sei im Bann des Himmels
wie dem der Erde! Und dein Stern erlösche



Digitized by Google

droben, wie hier dein Herd! Fluch deinem Haus!
Seine Gewölbe mögen bersten! Rohe Hände
sollen zu Trümmern seine Mauern schlagen!

Die Leute: Hört nur den Frechen! Sagt, was hat er denn?

Cyprianus: Er flucht, weil Nasson Christ geworden, denk' ich.

Die Leute: Elender Kerl! Das kommt bloß davon, daß man
die Juden so groß hat werden lassen! Ei, gewiß!
's wird Zeit, daß man sie wieder einmal schert.

Asarjah: Du, der du deinen Gott verleugnest, aber —

Cyprianus: Hört ihr's? Jetzt fängt er an. Paßt auf!

Asarjah: Du mögest heimatlos und friedlos sein
für alle Zeit! Fluch sei auf deinem Wege,
daß er dir endlos werde! Nie mehr komme
Segen aus deinen Händen, nie Genesung,
daß du nur Leiden spendest! Doch auf mir
und auf ganz Israel sei Gottes Segen
und Gottes Frieden bis in Ewigkeit!
(Er bemerkt Bellet; Erregung unter den Leuten.)
Du Bellet, hier — (Will ihr die Hand reichen.)

Bellet: Die Hand, die einen Fluch
geschleudert hat, berühr' ich nicht. (Bewegung.)

Asarjah: So bist auch du verloren deinem Gott?
um eines Liebsten willen? Du auch Bellet?! (Steigende Erregung.)

Bellet: Beim Gotte meiner Väter, nein!

Cyprianus (sich zu den Leuten auf der Straße wendend):
Habt ihr den Fluch gehört? Weil dieser Mann,
ein tüchtiger Arzt, ihr kennt ihn, Christ geworden,
wagt jener Jud ihn zu verfluchen. Soll das
so weiter bei uns bleiben? Sollen die,
die unsern Herrn gekreuzigt, täglich ihn
von neuem kreuzigen dürfen, frech und straflos?
Der Teufel brachte sie in unser Land.
Wir holten sie nicht in Jerusalem.
Auch halten wir sie nicht. Sie mögen ziehen!
Doch bleiben sie! lassen uns arbeiten,
saugen uns aus und leben sanft und wohl
von unserm Gut und unserer Hände Werk.
Wir sind die Knechte! sie die Herrn! Sie kaufen
mit ihrem Geld aus unsern Zähnen noch
das Brot. Oft kann ein ehrlich Weib
in ihrem Wochenbett kein Ei bekommen,
weil's für der Juden Schwelgereien höher
bezahlt wird. Und die Großen schützen sie,
lassen sie unsern Glauben ruhig lästern!
Sollen wir, das Volk, dabeistehn? Packt ihn an!

Ein Mann: Hinaus mit ihm aus diesem Hause. Prügel
verdient der Hund!

Zweiter: Verdienen alle Juden!

Eine Dirne: Ehrwürdiger Vater, heil! Es wird ein Fest
am Eßpan draußen, wenn wir sie verbrennen!



Digitized by Google

Dritter: Wagst du so viel, wo du doch weißt, der Bischof
ist gegen alle Judenhetze?
Cyprianus: Macht nichts!
der ist todkrank und steht nicht wieder auf.
Dritter: Und wenn?
Cyprianus: So ist's zu spät.
Zeit wird's, daß diese ekelhafte Brut —
(Das Folgende geht im Lärm unter; Asarjah, herabgerissen, verschwindet unter den Lärmenden.)
Nasson (ist unter die Lärmenden getreten):
Bedenkt, ihr seid in meinem Haus, und haltet ein! — —
Vielleicht gelingt es euch, ehrwürdiger Herr! —
Cyprianus: Ja, ja! Gebt Ruhe! Haltet ein!
Nasson: Der Mann,
den ihr ergreift, hatte bei mir genächtigt;
er wußte nicht, daß ich getauft war, ich
verbarg es ihm. So hat er eine Sünde
unwissentlich begangen. Das erregte ihn.
Ich bitt' euch, laßt ihn gehn! —
Cyprianus (hastig): Ja tuts! Tuts, sag' ich euch. —
Asarjah (der jetzt losgelassen ist): Ich danke dir.
(Blick auf Nasson, dann auf Bellet.)
Der Fluch, den ich gesprochen, falle denn
noch nicht auf dich und auf dein Haus. Er stehe
wie eine drohende Wolke über dir.
Ich komme wieder, und errett' ich dich,
so lösch' ich ihn noch aus. — Ich komme heute
noch einmal zu dir, Nasson. — — Lebe wohl!
(Nasson wendet sich, Bellet geht die Stufen hinunter und gibt Asarjah stumm die Hand, Asarjah zieht den Beutel mit Gulden und wirft ihn vor Nassons Füße.)
Cyprianus: Kommt, bleibt zusammen. Laßt den Alten gehn!
Wir finden schon noch andres. Bleibt zusammen!
(Die Leute ab; Nasson und Anna noch im Hausgang, Bellet oben an den Stufen.)
Anna: Um Gotteswillen, Herr! Und Elieser
hat mir gesagt, er und die andern würden
nun gerade erst das Geld eintreiben. Gott!
Es ist zu furchtbar. Sonst ging's ganz verloren,
sagt Elieser. Herr verzeiht!

## Rundschau

### Umschau

Allgemeineres

Zum volkserzieherischen Arbeiten gehört auch die Kunst, die Menschen, die man entwickeln will, zu finden und an die gebotene Hilfe heranzuführen. Auf diese Kunst versteht man sich in Deutschland noch nicht allzusehr; man kann da merkwürdige Dinge erleben. Der eine meint, die Hilfe müsse unentgeltlich sein, wenn die Masse kommen solle, und der andere meint, die Masse werde nicht kommen, wenn das Gebotene nicht wenigstens einen Nickel koste, weil Unentgeltlichkeit einen Almosenbeigeschmack habe und deshalb verhaßt



Digitized by Google

sei. Mag aber so oder so entschieden werden, immer wird man erleben, daß weiteres Besinnen nötig ist, um das Gebotene an die Masse heranzubringen. Nicht überall lebt schon die geistige und künstlerische Sehnsucht, die sich selber hilft, sondern allzu weithin ist das Bedürfnis noch gar nicht bewußt geworden, auf das man rechnet. Da wird nun jetzt in amerikanischen Städten ein System erprobt, das bei uns ebenfalls Nutzen stiften könnte: man stellt **kleine Bibliotheken** von zwanzig und mehr gut gewählten Büchern zusammen, sendet sie **an Familien** der ärmeren Stadtteile, namentlich in Häuser mit Kindern, und läßt die Benutzung der Bücher durch die Kinder von freiwilligen Bibliothek-Aufsehern regeln. In Pittsburg kamen drei Aufseher und eine Bücherei auf eine Gruppe von zehn bis fünfzehn Kindern; 28 solche Büchereien mit 9500 Bänden zählte diese Stadt. Bei den in Deutschland gemachten Anstrengungen, das Lesen der **Schundromane** zu bekämpfen, sollte man ein System wie dieses, das den Kindern beizeiten das Verlangen nach gutem Lesestoff einpflanzen will, recht ernsthaft beachten.

Die Notwendigkeit, bei volkserzieherischem Vorgehen sich in die Art der zu Erziehenden einzuleben und so für die Methode Fingerzeige zu gewinnen, wirkt auch in Deutschland immer gebieterischer. Ein volkserzieherischer Versuch, der für die lehrende Praxis jenseits der Schule allerhand Wichtiges zu sagen weiß, ist in Rüsselsheim gewagt worden: eine erste Verwirklichung des Gedankens einer **Volksakademie**. Sie sollte zweierlei geben: anregenden Unterricht über Stoffe, die für die Volksbildungsarbeit wichtig sind, und außerdem Unterricht in der Art, die erzieherische Arbeit anzufassen. Vor allem dieses zweite ist wichtig; hier ist eine große Lücke zu füllen, und deshalb wird die Art, wie der Versuch in Rüsselsheim sich abspielte, besonders interessieren. Man beabsichtigt, ein genaues Protokoll der Tätigkeit der Volksakademie, die sich über zwei Wochen hin erstreckte, herauszugeben; vorläufig sind aber nur einige kürzere Veröffentlichungen geschehen, von denen die in Nr. 11 der Gemeinnützigen Blätter für Hessen und Nassau (Frankfurt, Börsenstr. 20) und in Nr. 43 der Christlichen Welt (Marburg) ein gutes Bild vermitteln. Der Aufsatz der Gem. Bl. bringt auch den genauen Arbeitsplan, aus dem sich ergibt, daß die Nachmittage und Abende vornehmlich den Fragen und Genüssen ästhetischer Kultur galten. Oskar Schwindrazheim aus Hamburg sprach über Naturbetrachtung und Dorfkunst. Die Volksakademie tagte und lebte im Rüsselsheimer Pfarrhause; alle Stände, auch Fabrikarbeiter, und die verschiedensten Parteischattierungen waren vertreten. Emil Fuchs schreibt darüber: „Das, wovor es den Veranstaltern anfangs bang war: wie werden sich alle diese Leute ineinander finden und sich verstehen? machte gar keine Schwierigkeiten. Das Interesse an der gemeinsamen Sache war zu groß. Ueberall auch zeigte sich jenes köstliche Taktgefühl, das man bei allen tüchtigen Leuten unsers Volkes oft mehr beobachten kann als bei Gebildeten, und half über die Schwierigkeiten hinweg. Jeder von uns sah hinein in das Leben, Denken und Fühlen der andern Stände seines Volkes.“ Lehrer Volk, der Vater der Idee dieses Versuchs, gab seinen Vorträgen über die praktischen Fragen der Arbeit den Grundgedanken: Volksbildungsarbeit ist Heimarbeit, muß bodenständig, vom Volke selbst getragen, nicht von oben gemacht sein. Die Akademie zielt auf die Entwicklung örtlicher Pioniere, und



Digitized by Google

das wird den Volkserziehungsbestrebungen ganz gewiß die Wurzeln fester und tiefer in den Boden senken helfen.

Der „Rhein-Mainische Verband für Volksvorlesungen und verwandte Bestrebungen", der hinter dem Rüsselsheimer Versuche stand, geht bei seinen Arbeiten sehr umsichtig zu Werke. Das lehrt auch das „Jahrbuch für das Volksbildungswesen im Rhein-Maingebiete", dessen zweiter Jahrgang jetzt erschienen ist. Die führenden volkserzieherischen Vereine in andern Gebieten unsers Vaterlandes könnten, soweit das nötig ist, an diesem Muster lernen, wie sie vorgehen sollten. Es gibt auch sonst wohl Rednerlisten, aber so einwandsfrei wie die rhein-mainische (mit 171 Rednern!) kam uns noch keine zu Gesicht. Nach Namen alphabetisch, nach Vortragsstoffen, nach Wohnorten sind die Redner geordnet, und so kann man mit ein paar Handbewegungen finden, was man braucht. In der Uebersicht der Gedenktage, die für belehrende und ästhetische Veranstaltungen im neuen Arbeitsjahre in Betracht kommen könnten, fehlt leider ein äußerst wichtiges Datum: der 15. Juli 1606, der Rembrandttag, dem der Rhein-Main-Verband recht tatkräftige Beachtung schenken sollte. Als Hinweis auf das Beachtenswerte, nicht zum Zweck der Selbstführung zusammengestellt ist ein Verzeichnis der Museen, Denkmäler usw. im Rhein-Main-Gebiete, deren Besuch zum Zwecke volkstümlicher Belehrung gestattet ist; auch das ist eine dienliche Arbeit, die nun aber wie ein Ausblick auf neue literarische Pflichten wirkt: wir brauchen nicht nur überall klug und freudig, aus rechtem künstlerischen Gefühl heraus erläuternde gedruckte Führer zu den Kunstwerken und Sammlungen, sondern auch ein geordnetes System der Verbreitung solcher Schriften tief in alle Schichten der Bevölkerung hinein. Den Weg zu solchen Zielen zeigen Organisationen, wie sie sich gerade in der Form dieses Rhein-Mainischen Verbandes gestaltet haben.

### Ein Wort zur Verständigung

Bei dem engen Kulturzusammenhang aller europäischen Völker lassen sich mit Leichtigkeit von jedem beliebigen Punkt Europas zum anderen Linien ziehen. Und da bekanntlich das ästhetische Gewissen Europas in Paris sitzt, und man nach den neuesten Berliner Konventionen nur die Wahl hat, entweder zur nationalistischen Phrase oder zum Pangallizismus zu schwören, so werden die Linien eben nach Paris gezogen.

Dies scheint mir ganz normal und in Ordnung. Ob ich östlich oder westlich von Ferro oder von Paris rechne, ist im Grunde gleich für die Tagesorientierung, wichtig ist nur, daß die Linie festliegt und anerkannt ist, nicht aber, wo sie liegt. Ob die Normalkerze eine Paraffinkerze oder eine Wallratkerze oder eine Amylazetatlampe ist, das bleibt sich gleich, wenn sie nur fest angenommen und allgemein anerkannt ist.

Auf diese Weise Literatur und Kunst zu betreiben, genügt vollständig für das gewöhnliche Orientierungsbedürfnis. Liest man dann, daß Menzel 20, Böcklin 50, Thoma 100° unter Normal-Paris liegen, Liebermann dagegen nur 2,05, oder daß Gottfried Keller 50° östlich, Walt Whitman 40 westlich, Maeterlinck aber auf demselben Meridian wie Paris liegt, so kann man sich darnach ganz wohl zurechtfinden, wenn man den Mechanismus kennt, und man kann sich die Temperatur oder Himmelsrichtung wählen, die einem am bekömmlichsten ist.

Es ist nur noch nötig, zu wissen, daß diese kunstgeographischen Angaben für Deutschland in Normal-



Digitized by Google

werten — und das sind die ethischen — niedergelegt zu werden pflegen, so hat man alles beisammen.

Hört man z. B., daß Thoma eine schöne Gabe verraten habe, so verwandelt man diese normal-ethische Formel zunächst in die normal-geographische, sodaß sie dahin lautet, daß Thoma sich in von Paris östlicher Richtung bewege, und so weiß man bald, was gemeint ist. Wenn jemand die Sache umgekehrt ausdrücken will, so ginge das ebenso gut, falls er nur seinen Normalpunkt angibt; aber jeder, der im schnellen modernen Leben drinsteht, wird einsehen, daß hierdurch nichts geändert, dagegen die Schnelligkeit der Orientierung erschwert wird. Unnützes Umrechnen! Als wenn jemand mit Talern und Groschen oder mit rheinischem Fuß oder mit Lot und Quentchen sich auszudrücken anfinge!

Ich bin für das Maeterlincksche System: Paris ist das ästhetische und Berlin das ethische Gewissen Europas, das bedeutet für die Orientierungspraxis, daß Paris den ästhetischen Normalpunkt abgibt, und Berlin die Entfernung davon ethisch umrechnet. Wer nur drei Berliner Straßen in seinem Leben einmal gegangen ist, wird unauslöschlich wissen, daß gerade Berlin hierfür geeigneter ist als irgend ein anderer Ort in Deutschland: denn hier ist der unbedingte ästhetische Nullpunkt.

Etwas anderes ist es nun, wenn es jemandem um Entwicklungen und Möglichkeiten zu tun sein sollte; da genügt dann das System der Grade und Linien nicht mehr. Aber das gehört nicht in die Tageskämpfe.

Bonus

## Literatur

Was las „man" 1905 am meisten?

Nämlich in den Leihbibliotheken. Das „Liter. Echo" hat seine Umfrage auch für das vergangene Jahr wiederholt und dabei die folgenden Bücher als die meistgelesenen in dieser Aufeinanderfolge festgestellt:

1. „Götz Krafft" von Stilgebauer,
2. „Tagebuch einer Verlorenen",
3. „Peter Camenzind" von Hesse,
4. „Asmus Semper" von Otto Ernst,
5. „Das schlafende Heer" von Klara Viebig,
6. „Heimat des Herzens" v. Ompteda,
7. „Der hohe Schein" von Ganghofer,
8. „Buddenbrooks" von Th. Mann,
9. „Jörn Uhl" von Frenssen,
10. „Der Ueberkater" von J. R. zur Megede,
11. „Flammen" von W. Hegeler,
12. „Das Lebenslied" von R. Herzog,
13. „Naturgewalten" von K. Viebig,
14. „Gib mir die Hand" v. R. Stratz,
15. „J. N. R. J." von Rosegger,
16. „Similde Hegewald" v. Bayerlein,
17. „Briefe, die ihn nicht erreichten" von Frau v. Heyking,
18. „Die Wacht am Rhein" von Kl. Viebig.

Wir können auch dieses Ergebnis im allgemeinen nicht betrüblich finden, wenn wir bedenken, wie sich das Publikum unsrer Leihbibliotheken mischt. „Götz Krafft" ist ein Reklame-Erfolg tausendfältigen In-die-Ohren-Schreiens, wie er durchaus begreiflich ist. Immerhin stand seine Vorgängerin in der Hauptgunst, die „Berliner Range" noch ein gut Stück tiefer; sogar „Götz Krafft" beweist, daß man heute in literarischen Geschäftskreisen immerhin eine etwas feinere Nummer für massenabsatzfähig hält, als früher. Das „Tagebuch einer Verlorenen" verdankt stofflichem Interesse einen gleichfalls sehr erklärlichen Massenerfolg. Dann aber kommt schon ein wirklich literarisches Werk, der stofflich so wenig und an Gehalt so kerniges bietende „Camenzind". „Asmus Semper" ist auch ein gutes und gesundes Buch. Und die übrigen? Man könnte wünschen, daß Klara Viebig nicht gleich mit drei



Digitized by Google

Büchern unterm Arm zwischen den Meistgelesenen wandelte, und noch dies und das andere sonst — aber man braucht wiederum nur an die Helden und Heldinnen von früheren Leihbibliothek-Paraden zu denken, um sich eines Fortschritts im letzten Jahrzehnt bewußt zu bleiben.

**Das Berliner Lessinghaus in Gefahr**

Durch verschiedene Tagesblätter geht die Nachricht, daß das Lessinghaus in Berlin am Königsgraben abgebrochen werden soll. Lessing hat dort von 1765 bis 1767 gewohnt und hier u. a. die „Minna von Barnhelm" gedichtet.

Es braucht nicht unerschwinglich viel Geld, um die geweihte Stätte vor dem Spekulantentum zu erhalten, da ja nun einmal etwas wie Schutz von Nationaldenkmälern für dieses Gebiet leider Gottes nicht da ist. Das Eigentumsrecht besitzt dabei die Stiftungsdeputation des Magistrats der Stadt Berlin!

Wie wir hören, hat sich ein kleiner Kreis von Kunstfreunden unter der Führung Georg Richard Kruses vereinigt, um das Lessinghaus vor dem Abbruch zu retten und es dann zu einem Theatermuseum einzurichten. Möge zunächst die Erhaltung glücken — das Projekt des Theatermuseums muß vor dieser drängenden Aufgabe zunächst ja wohl noch zurücktreten. **Alfred von Bary**

**Noch einmal: Hätten S' mehr dicht't!**

Die Sache, auf die wir im vorigen Heft (S. 458) aufmerksam machten, ist noch viel schlimmer, als sie zunächst aussah. Der zu Goethe zudichtende „Falck" stellt sich nämlich als der alte Weimarische Legationsrat Johann Daniel Falk heraus, der schwache Satiren schrieb. Seine Ergänzung zu „Ueber allen Gipfeln" ist 1819 verfaßt, ist 1825 mit Kuhlaus Männerchor verbreitet worden, hat damals (zu Goethes Lebzeiten und in Weimar!) auch die erste Strophe umgedichtet — und läuft seitdem weiter nicht nur durch das von uns genannte, sondern noch durch eine Menge anderer Unterrichtsbücher. Man muß im Gedanken an die unzähligen Liederbücher in Deutschland vielleicht sagen: es kennen wahrscheinlich mehr Deutsche die Falksche Verballhornung und verdreifachende Zudichtung, als Goethes Original. Und das geht so ruhig von Jahrzehnt zu Jahrzehnt weiter, ohne unsere Jugenderzieher und Kunstpfleger bis zu Protest oder gar Ausmerzung zu stören!

## Theater

**Berliner Theater**

Einen uns bisher völlig unbekannten Dichter, den jungen Irländer J. M. Synge, versuchte letzthin das „Deutsche Theater" bei uns einzuführen, fand aber mit der Darstellung der dreiaktigen Legende „Der heilige Brunnen" wenig Gegenliebe. Es zeigte sich dabei wieder einmal, wie oberflächlich es ist, in Bausch und Bogen von „dem" Berliner Theaterpublikum zu reden: Berlin hat so viele verschiedene Arten und Schichten von Theaterpublikum, wie es in ihrem Geschmack und in ihrer Richtung verschiedene Bühnen hat. Was im Schillertheater, der Bildungs- und Vergnügungsstätte des behaglichen Kleinbürgertums, zweifellos helles Entzücken hervorgerufen hätte, wurde im „Deutschen Theater", von dem sich das literarische Feinschmeckertum des Berliner Westens nun einmal durchaus etwas neues, besonderes und auserlesenes erwartet, mit kühlem oder überlegenem Achselzucken abgelehnt. Und diesmal muß sich dieser Ablehnung auch ein Kritiker anschließen, der sonst die geilen Schößlinge des großstädtisch-modernen Aesthetentums nicht weniger gern beschneidet, wie er die



Digitized by Google

schüchternen Triebe der Menge zu einem edleren literarischen Geschmack zu pflegen und zu stärken sucht. Der einen wie dem andern hat diese Legende, die zwei durch ein wunderwirkendes Wasser geheilte Blinde bald reu- und demütig zu ihren alten „Gebrechen" und damit zu den alten Illusionen zurückkehren läßt, herzlich wenig zu geben. Von der breitspurigen, allzu behaglichen Machе wollen wir dabei ganz absehen; die ist nun einmal fast allem, was aus dem britischen Inselreich kommt, eigentümlich. Feinere Ansprüche aber dürfen sich mit Recht durch die „Sinnigkeit", durch die altfränkische Moralität und die glatte Rundheit der lehrsamen Fabel enttäuscht fühlen. Ein von vorneherein so durchsichtiges Rätsel wie dieses löst sich von selbst; an einem so ebenen Stoff findet der Hebel des Dramas wenig oder gar nichts zu tun. In der Tat entfalten sich denn auch weder Charaktere, noch schürzen sich Konflikte. Oder mutet uns der Verfasser wirklich zu, einen in dem alten verhutzelten Martin Doul, dem sehend Gewordenen, plötzlich erwachenden Liebesraptus für ein blühend junges und schönes Geschöpf ernst zu nehmen? Nein, das ganze ist nicht mehr als ein artiges Spiel einer nachdenklichen und lehrsamen Phantasie, nicht viel tiefer, als wir es in Clémenceaus in China spielendem „Schleier des Glücks" haben. Von diesem geschickten Theaterstück unterscheidet sich die „Legende" des Iren nur durch den Schuß von Humor, den sie dazutut, und durch eine immerhin magere Ader volkstümlicher Derbheit und Unmittelbarkeit, die der Verfasser der literarischen Unberührtheit seines Heimatlandes verdankt. Diese kleinen Vorzüge wären, wie gesagt, in einem Volkstheater wahrscheinlich ausreichend gewesen, dem Dingelchen zu einem starken Erfolg zu verhelfen; vor der anspruchsvollen Gemeinde eines Literaturtheaters, wie das „Deutsche" eins ist, blieben sie stumpf.

Auch mit Oskar Wildes „Florentinischer Tragödie", deren späte Entdeckung so viel von sich hat reden machen, war diese Scharte nicht auszuwetzen. Daß wir hier einen „echten" Wilde vor uns haben, wird niemand bezweifeln. Kein anderer englischer Dramatiker der Neuzeit vermag die Flamme der Leidenschaften so zusammenzupressen, die düstere Glut einer tragischen Stimmung so zur purpurnen Lohe zu entfachen, wie der Dichter der „Salome" es in dieser einen Szene vermag, die den ertappten Liebhaber der Frau, einen jungen glänzenden Florentiner Nobile, mit dem Manne, einem alternden Krämer, zum tödlichen Waffengang zusammenzwingt, während sie selbst die Fackel dazu halten muß. Ihr Wunsch und ihre Hoffnung sind bei dem Degen des Galan: sie würde sich ihm jauchzend an den Hals werfen, wenn er den Alten für immer kalt machte. Aber es kommt anders. In der Krämerfaust wohnt Ritterkraft: der fällt und tot auf dem Platze bleibt, ist der Prinz, der einzige seines stolzen Geschlechts. Keuchenden Atems, aber stolz auf seine so lange nicht geübte Herrenkunst und befreit von dem Groll und der Wut der beleidigten Standes- und Gattenehre hebt der Krämer sein Knie von der Brust des Besiegten. Die Augen der treulosen Frau sind starrer und starrer geworden — jetzt fliegt sie dem Gatten an die Brust: „Ich wußte ja nicht, daß du so stark bist", und er empfängt sie willig mit dem Rufe: „Und ich wußte ja nicht, daß du so schön bist" . . . Da haben wir einmal die ganze Charlatanerie, das ganze eitle, selbstgefällige Dandy-



Digitized by Google

tum des großen Wort- und Formartisten: um einer funkelnden, alle Welt verblüffenden Pointe willen stößt er das ganze bis dahin so kunst- und stilvoll aufgeführte tragische Gebäude in den Possenofen. Wann werden wir uns das erbärmliche Staunen vor solcher unfruchtbaren und verlogenen Kunstmache abgewöhnen?

Auf daß die Dreizahl der Kleinkrämereien voll werde, gab es im Trianontheater ein halb in gut deutscher Benediktinerei, halb im Pariser Schwankübermut herumplätscherndes Lustspiel, „Die Wetterfahne" von Georges Beer. Bemerkenswert daran ist allenfalls nur zweierlei: zeitgeschichtlich, daß es die nicht mehr seltenen Zeugnisse für eine Wendung des Pariser Lustspielgeschmacks zu einem gesitteteren und bürgerlicheren Genre um ein neues vermehrt; literarisch, daß es in der Schilderung eines irrésolu, eines Schwachkopfs und Entschlußschwächlings bescheidene Ansätze zu einer Charakterkomödie aufweist, wie wir sie nicht ungern die tollen, in ihrer Tollheit aber so unsinnigen und skrupellosen Schwankraffinements ablösen sähen.

Friedrich Düsel

### Wolf und Reger

Nein, dafür wissen wir dem Petersschen Verlage keinen Dank, daß er eine Anzahl der Mörikelieder Hugo Wolfs von Max Reger für Klavier allein bearbeitet herausgab. Liegt Wolfs Eigentümlichkeit nicht mit in seiner wunderbaren musikalischen Wiedergabe des Dichterwortes? Wollen wir ihn mit Gewalt seiner innersten Natur entfremden, indem wir seine Lieder zur absoluten Klaviermusik machen? Ich weiß auch nicht, wem mit dieser Ausgabe gedient sein soll. Der Pianist, der Wolfs Klavierpart technisch bewältigt, ist gewiß auch imstande, nötigenfalls die Singstimme aus dem Stegreif mitzuspielen. Wer diese Stufe aber nicht erreicht hat, der weiß mit dem Arrangement erst recht nichts anzufangen. Mit Liszts mitschöpferischen, die klanglichen Gegebenheiten des Flügels voll ausnutzenden Transkriptionen der Schubertlieder sind diese mechanischen Zusammenziehungen des Liedes auf zwei Systeme gar nicht zu vergleichen. Unter allen Umständen ist es kennzeichnend für Reger, daß er sich zu diesem Verfahren überhaupt herbeiließ, zu der Wahl seiner oft so tief minderwertigen Liedertexte ein neuer als Beweis, wie sehr ihm das Organ für das spezifisch Dichterische mangelt. Seinen Musikerstandpunkt sonst in Ehren — aber: „was euch nicht angehört, müsset ihr meiden." RB

### „Jugendkonzerte"

Eine Musiklehrerin schreibt uns:

In meiner Praxis habe ich oft Gelegenheit gehabt, zu beobachten, wieviel in der ersten musikalischen Entwicklung eines Kindes gesündigt wird. Dem fünf- bis sechsjährigen, das Liebe und oft heißes Verlangen nach Musik zeigt, gewährt man zur Stillung seiner Sehnsucht und der eigenen Elterneitelkeit den Klavier- oder Violinunterricht. Mit heller Begeisterung beginnt das Kind, es unterzieht sich den ermüdenden und auch langweiligen ersten Uebungen mit Geduld, da es hofft, bald spielen zu können, wonach sein Herz verlangt. Und nun vollzieht sich langsam, ganz allmählich eine Wandlung. Durch das unerläßliche Ueben der technischen Schwierigkeiten, durch das Spielen der Fingerübungen und die häufige Wiederholung stumpft die Freude am rein musikalischen Genusse ab, es erwacht das Vergnügen an der wachsenden Geschicklichkeit der Finger, an der Virtuosität. Bei weitem die meisten Kinder spielen um des Vorspielens willen, sie werden darin unterstützt durch das Vorspielen in





Digitized by Google

Gesellschaft, durch Produktionsabende, welche ihre Lehrer veranstalten usw.

Schuld daran trägt meiner Ansicht nach auch der Umstand, daß die Kinder nur durch das Selbstspielen in die Musik eingeweiht werden. Die wenigsten Kinder haben schon gute Musik gehört; wo nicht gerade Eltern oder Geschwister gute Musiker sind, lernt das Kind nichts kennen. Ich habe 15—16jährige Schüler übernommen, die seit ihrem sechsten Jahre Klavier gelernt haben und bei denen sich der Begriff „Musik" mit den Etüden Bertinis und Czernys oder mit Transkriptionen von Smith usw. deckte. Ich kam nun auf den Gedanken, meine Schüler zu gewissen Stunden gemeinsam bei mir zu versammeln und ihnen leichte Sachen von Haydn, Schumann, Mozart, Bach usw. vorzuspielen, um langsam, nach und nach das Verständnis für gute Musik bei ihnen zu wecken.

Soweit die Zuschrift. Uns scheint ihre Anregung wertvoll genug, um sie unsern musikalischen Freunden mitzuteilen und zu empfehlen. Ist doch auch auf dem letzten Kunsterziehungstage die Notwendigkeit einer Pflege der genießenden Seelenkräfte, also hier des Hörenlernens, nachdrücklich hervorgehoben worden.

◎ Eugen Guras Lebenserinnerungen

Für seine Familie und für seine Freunde, nicht aber um literarische Lorbeeren zu gewinnen, hat Eugen Gura seine Denkwürdigkeiten niedergeschrieben und bei Breitkopf und Härtel erscheinen lassen. Dieser Kreis ist freilich groß genug, denn welcher Musikmensch könnte dem verdienten Sänger nicht Freund sein? Er beginnt sogar sehr hübsch zu erzählen. Die Weltabgeschiedenheit des deutschböhmischen Dörfchens, wo er zur Welt kam, das kärgliche Lehrerheim, wo der Vater in langen Winternächten dem musikbegabten Sohne Beethovens Sonaten durch Abschreiben zugänglich macht, die stillen, verträumten Sommerabende am Egerfluß — das alles wird vor dem Auge des Lesers lebendig. Wie er dann als Realschüler in einem altersgrauen tschechischen Städtchen einen musikbegeisterten Beamten kennen lernt, wie ihm der Klavierauszug des Tannhäuser in die Hände fällt, wie er in Wien und München die Kunstakademie besucht und von Franz Hauser als Bariton entdeckt wird, all das ersehe man aus dem Buche selbst. Der Erzähler scheint dann müder geworden zu sein, an Stelle der Erzählung treten Tagebuchnotizen, Briefe hervorragender Persönlichkeiten (Richard Wagner, Zumpe usw.) und — Rezensionen, meist ziemlich lose aneinandergereiht. Manche interessante Einzelheit schwimmt auf diesem Fluß, z. B. wie Gura mit Wagner in Bayreuth Loewesche Balladen studiert, wie in München die Separatvorstellungen des „Parsifal" vor König Ludwig II. vor sich gehen, oder wie der Sänger in Berlin zum Hofkonzert befohlen und ihm ein minderwertiges Programm aufgezwungen wird. Die gehobene, nationale Stimmung des Sängers aus der großen Wagnerzeit kommt in den Tagebuchstellen oft sehr charakteristisch zum Ausdruck. Sei es in heftigen Klagen, weil er im „Trompeter" oder in „Mignon" mitwirken muß, sei es in Freudenrufen, wie bei seinem 103. Auftreten als Hans Sachs („das Aufgehen in dieser kerndeutschen Gestalt kann einen über alle Misere des sonst nichtigen Theaterlebens hinwegheben"), sei es in flammenden Worten gegen den „Schachergeist" der Amerikaner, welchen der Parsifal zum „Raube" werden soll. Wie angedeutet, die zweite Hälfte hält nicht ganz, was die erste verspricht. Aber als ein sym-



Digitized by Google

pathisches Bild eines ernsten, tüchtigen Künstlerlebens wird das Buch vom Musikfreunde gern dem Bücherschrank einverleibt werden. B

### Zur Konzertreform

Wir lesen von einer Musikaufführung, welche die Wiener Künstlergruppe „Sezession" in ihrer Ausstellung veranstaltete und worin man nicht nur durch die Einheitlichkeit des Programms (durchaus Pastoralmusik des 17. und 18. Jahrhunderts), sondern auch durch die Zusammenstellung der Farben auf die Phantasie einzuwirken versuchte. Im Hintergrunde der Christus mit seinen weit ausgebreiteten segnenden Händen und der goldsternbesäte tiefblaue Himmel, davor das mit rotem Tuch überzogene Podium, auf dem der schwarze Flügel und das braune Klavier standen. „Plötzlich ward der Saal verdunkelt, und die in schwarzen Sammet gehüllte schmale Gestalt der Pianistin glitt geschmeidig und lautlos zu ihrem Instrumente. Mit ihrem sanften Anschlag spielte sie das erste Drittel des Programms »Im Walde«, in den uns Fr. Couperin Le Grand, Jean Philippe Rameau, Claude Daquin und Bernardo Pasquini führen: altväterisch singt die Nachtigall, schlägt der Kuckuck, altväterisch tanzen die Waldgnomen ihren Tanz. In der Pause ward an der Seite des Clavecins, zu den Füßen der Künstlerin, ein länglicher Strauß roter Rosen niedergelegt. Dann geleiteten uns J. S. Bach, Domenico Scarlatti, Peerson und F. Dandrien »Durch Wiesen und Felder«, und die Zuhörer möchten die tappige »Gavotte des moutons« des Padre Martini vor innerlichem Vergnügen am liebsten mittanzen. Zuletzt (in der dritten Abteilung des Konzerts) ward zur »Kirmeß« geladen. Fröhlich hüpften die Bauern zu den Klängen des Béfard, Byrd, De Chambonnières und anderer, Rameaus Trommler trommelte, und Couperin ließ seinen Dudelsack (La Musette de Taverni) quieken." Ob das bildnerische Milieu besonders glücklich mit der Musik zusammenstimmte, wissen wir natürlich nicht. Christus, Sternenhimmel, rotes Tuch, schwarzer Flügel und Sammet nebst Rosengewinden scheint so aus der Ferne weder zu Wald, Wiese und Bauernkirmeß noch zu Rokokomusik zu passen. Aber daß hier wieder einmal versucht wurde, die Nüchternheit des Konzertsaales nach Art der „Bunten Bühne" zu beseitigen, macht diese Aufführung wohl in unserem Kreise erwähnenswert.

### Neuere Chorwerke

Die in der Gegenwart spärlich genug gepflegte Gattung größerer Chorwerke hat Friedrich Koch mit einem sehr bedeutenden Oratorium bereichert: „Von den Tageszeiten" heißt es und zerfällt demgemäß in die Abteilungen Nacht, Morgen, Mittag und Abend. Als Mittel verwendet es außer dem Chorgesang noch Einzelstimmen (Sopran-, Alt-, Tenor-, Baßsoli), Orchester und Orgel. Schon im November 1904 hob Schwickerath in Aachen das Werk nach dem Manuskript aus der Taufe, bei uns in Barmen wurde es als glänzendes Weihnachtskonzert dargeboten. Die „Tageszeiten" sind das poetisch (auch der Text rührt von Koch her) und musikalisch völlig und fein ausgereifte Erzeugnis eines in der Schule Wagner-Liszt gebildeten, scharf geprägten künstlerischen Charakterkopfes. Die leitende Idee des sich ruhig abwickelnden, epischen Gedichtes ist die segenspendende Sonne, unter ihrem Schutz und Schirm vollzieht sich das in Freud und Leiden wechselnde Leben. Ganz besonders von ihr abhängig ist der Landmann, den ja auch sein Beruf mitten in die herrliche Gottesnatur hineinstellt — so steht denn auch



Digitized by Google

er im Mittelpunkt der Erzählungen und Schilderungen. Hat der Dichter durch naheliegende Reflexionen ungesuchte Beziehungen zur heiligen Schrift gefunden, so wird die Brücke zu dem (in den Jahreszeiten von Haydn fehlenden) Bibeltext durch die Legenden, Bilder aus dem Lebensgange Christi geschlagen. Durch symphonische oder pastorale Einleitungs- und Zwischensätze hat diese der Komponist in Form von Visionen sinnig eingefügt. Der 2—4stimmige Frauenchor singt die hier und da in altertümlichen Harmonien gesetzten Gesänge aus „entfernter Höhe" unter Begleitung der Orgel (Holzbläser, Streicher). Von den Chören, in denen der Schwerpunkt und zugleich die Schwierigkeit des Werkes liegt, nenne ich als Prachtstücke: Hatt' einen Buhlen so lieb (Frauenchor); Sonntag-Morgen; das Schnitterlied; das Tanz- und Trinklied; den abschließenden Dankeshymnus über das großartig fugierte „Vater Unser". Gewiß werden die „Tageszeiten", deren Klavierauszug bei Kahnt in Leipzig erschienen ist, sich in die Programme der leistungsfähigen Chöre einführen und dort behaupten.

Ein Männergesangverein führte neulich hier im Wuppertal ein sehr hübsches Werk des durch seine Programme bekannten Dirigenten Karl Hirsch auf: „Bilder aus der alten Reichsstadt", für Soli, Männerchor, Orchester (Knabenchor) und Orgel. Den poetisch und historisch anziehenden Text von Otto Hausmann hat K. Hirsch sowohl nach der gesanglichen wie nach der instrumentalen Seite hin sehr wirkungsvoll behandelt. Die musikalische Sprache bleibt, mag es sich um lyrische oder dramatische Ausdrucksform handeln, verständlich und einprägsam. Das Werk ist bei Vieweg in Gr.-Lichterfelde erschienen. H Oehlerking

## Ideen-Wettbewerbe

Wie fördern Konkurrenzen die Kunst? Im allgemeinen: schlecht. Darüber sind die Künstler und eine große Zahl von Kunstfreunden einig. Schlecht, nicht nur, weil schließlich das Ergebnis fast jeden Wettbewerbes in keinem rechten Verhältnis zu der aufgewendeten Arbeit steht, sondern auch, weil die Form des heute üblichen Wettbewerbes leicht lähmend wirkt: sie zwingt den Künstlern auch dort, wo es nicht nötig wäre, Bedingungen auf, stellt ihrer Phantasie begrenzte Marschrouten mit Punkt eins, zwei, drei, und wehe ihnen, wenn sie im Eifer der Arbeit einen solchen „Punkt" unbeachtet lassen. Der Kunstwart hat deshalb schon vor Jahren freie Ideenwettbewerbe neben den üblichen beengenden Konkurrenzen zur Lösung einer gestellten Aufgabe vorgeschlagen. Soviel wir wissen, hat aber bisher nur die königlich sächsische Regierung ihren Jahressatz von 20000 Mk. zur Förderung von Kleinplastik unter den Bedingungen eines freien Ideenwettbewerbes vergeben.

Wie nun verlautet, stehen auf Anregung der Berliner Bildhauervereinigung die preußische Landeskunstkommission und der Kultusminister vor der Entscheidung, ob sie einen Teil des Landes-Kunstfonds von 300000 Mk. für derartige reformierte Wettbewerbe verausgaben wollen. Es wäre dringend zu wünschen. Nicht als ob das Gute auch mancher bindenden Aufgaben verkannt werden sollte: die bildenden Künste haben mit Gebrauchszwecken zu rechnen und sollen auch an ihrer Bewältigung ihre lebendige Tüchtigkeit erweisen. Aber man sollte nicht beschränken, was nicht beschränkt werden muß, und man sollte die Beschränkungen nicht weiter treiben, als nötig ist. Wie könnten z. B. unsere reichen Städte oder die Kreis- und Provinzial-



Digitized by Google

körperschaften die örtliche Kunstpflege beleben, wenn sie regelmäßig ein paar tausend Mark im Jahre an solche freien Wettbewerbe wendeten!

Auch das Kunstgewerbe klagt. Die öffentliche Ausschreibung von kunstgewerblichen Arbeiten für öffentliche Gebäude und dergleichen, das sogenannte „Submissionswesen", das auf gegenseitige Unterbietung der Handwerker und auf entsprechend minderwertige Arbeit hinausläuft, ist immer noch beliebt, weil es für den öffentlichen Säckel so sehr bequem ist. Gelder, die auf freierem Wege dem Kunsthandwerk zufließen, fördern nicht genug, so klagt R. Rücklin in der „Deutschen Goldschmiedezeitung" (VIII, 38), weil die „zielbewußten Aufträge" fehlen. Anstatt der Wiederholungen alter Meisterwerke, wie sie z. B. unter den Hochzeitsgeschenken für den preußischen Kronprinzen so zahlreich zu finden waren, möge man dem modernen Kunsthandwerk Eigenes zumuten. Eine Forderung, die sich eigentlich so sehr von selber versteht, daß man nicht nötig haben sollte, sie immer noch zu wiederholen.

### Tolstoj, der Reiter

Aus Paris wird gemeldet, daß dort ein Ausschuß zusammengetreten sei, um Tolstoj, dem Dichter und Propheten, eine Reiterstatue zu errichten. Und zwar wird behauptet: das sei nicht etwa ein Scherz, sondern ein Ausfluß blutenden Ernstes. Schließlich wäre es ja auch nur die ganz richtige Konsequenz der Anschauung: hat man das Geld, so wird der Verehrte je nach dem Grade seiner Verehrungswürdigkeit in folgender Stufenleiter bedenkmalt: Büste, Standbild zu Fuß, Reiterdenkmal. Wir lachen über den reitenden Tolstoj, obwohl dieser Bebauer der Erde gewiß auch ein tüchtiger Reiter war, aber wir finden es schließlich in der Ordnung, wenn einer reicheren Stadt die Genehmigung für ein Kaiser Wilhelm-Denkmal nur unter der Bedingung erteilt wird, daß der Kaiser reite. Als wenn bei Wilhelm I. ein sehr viel wesentlicheres Teil seiner Bedeutung in seiner Reitkunst bestanden hätte, als bei Tolstoj! Vielleicht kommen wir auch über diese Widersinnigkeiten erst mit einer Umwandlung unseres ganzen Denkmalwesens in wirkliche Monumentalität hinweg. Solange uns öffentliches Denkmal und Standfigur beinahe ein und dasselbe sind, wird ja sehr leicht statt des Geistes und der Idee, wenn nicht die Schneiderarbeit, so das Pferd zur Hauptmasse beim Eindruck. Das aber leistet natürlich jener gedankenlosen Bewertung der Denkmalsplastik Vorschub.

Vermischtes

### Neue Zeitschriften

Als die „Woche" ein Gefolge von Hunderttausenden aus der Welt sog, fiel eine Anzahl von Familienblättern hörbar um, erhob sich dann aber sehr eilig und trabte hungrig hinter dem Erfolge der lustigen 7 her. Nicht nur gewohnheitsmäßige Schwarzseher sahen damals diesen Wettlauf um die neueste Sensation zum mindesten dunkelgrau in grau. Welch ein trostloses Zeugnis für die geistige Kultur unserer Massen! Wohin geraten wir mit dieser „Aschingerei", mit dieser Engros-Stillung des Leseappetits durch die billigsten Fabrikate zugleich für Geheimrats wie für Geheimrats Jette? Schließlich aber hatte man gar keinen so ernsten Grund zur Besorgnis. Denn das Gute war vor dem photographischen Reporterbericht, dem bildlichen wie dem schriftlichen, leider schon lange zum großen Teile verdrängt worden. Die „sinnige" Poesie- und Bilderseligkeit jener Familienblätter, deren ausgeprägtester Typus die Gartenlaube, deren widerwärtigster Repräsentant etwa Bongs Moderne Kunst geblieben ist, sie hatte



Digitized by Google

den Boden heruntergewirtschaftet, den nun Scherl gewann. An Stelle einer unechten „Poesie" in Wort und Bild kam nun das Aeußerlichste aus der Wirklichkeit. Daß Menschen mit schwierigeren Bedürfnissen sich nicht nach den Grundsätzen der Massenfütterung würden abspeisen lassen, war eigentlich doch wohl vorauszusehn. Und vielleicht ist diese einfache Tatsache auch mit beteiligt an den Erfolgen z. B. des Kunstwarts, seiner Mitstrebenden und seiner Nachahmer, an Erfolgen also der gleichen Zeit, in der die sanften Familienblätter so eilfertig den Winken des Wochen-Geistes nach allerneuester „Bebilderung" folgten.

Doch nicht alle verloren aus Geschäftsangst den Kopf, und hie und da wurde auch versucht, so etwas wie ein eigenes Gesicht zu zeigen. Zu denen, die das versuchten, gehörte beispielsweise die Leipziger Wochenschrift „Welt und Haus", die jetzt ins vierte Jahr geht. Der Band, der mir vorliegt, ist freilich kunterbunt genug. Neben den Werken der Eschstruth und der Ursula Zöge von Manteuffel, die der ersteren an höniglicher Poesie nicht viel nachgibt, finden wir Erzählungen von Jensen und Kretzer. Unter den Bildern Veronese, van Dyck, Zuloaga, Ludwig Richter und Volkmann, Manet, Liebermann und sogar Somoff, daneben aber einen „Aufbruch zur Hochzeitsreise" von Fred Morgan, der aus der „Modernen Kunst" stammen könnte, und aus seiner Verwandtschaft einen „Märchenwald", einen „Weihnachtszauber", „Sonnige Stunden" und „Kloster und Welt" — kurzum sehr vieles ganz wie im braven Familienblatt von Anno 1890. Daneben dann noch eine Ueberfülle von Liebhaberphotographien, unter denen manche ganz nett sind, die meisten aber „poetisch" sein wollen, und einzelne, wie der „Elefant als Automobilkutscher", ganz einfach albern sind. Trotzdem — ich glaube, man darf den Ansatz zum Besseren in solchen Blättern nicht verkennen, und man muß für ihn dankbar sein, denn wahrlich, sie haben's nicht leicht. Es ist doch wirklich nicht einzusehen, warum wir nicht auch im Reiche ein so gutes Familienblatt sollten am Leben halten können, wie es z. B. die halbmonatlich erscheinende „Schweiz" für ihr Gebiet ist, wenn auch, leider, mehr noch: war. Ja, wenn die literarischen Sonderbeilagen unserer Tagespresse noch besonders Gutes böten! Aber entweder sind sie zu sehr von Zufallsbeiträgen abhängig oder schlechtweg langweilig.

Doch auch hier regt es sich zum Besseren. In München gibt seit zwei Jahren Eduard Engels die „Propyläen" als halbwöchentliche Beilage der „Münchner Zeitung" heraus, die eine Art Generalanzeiger ist. Man erstaunt, wenn man den ersten Jahrgang durchblättert, was für eine Fülle wirklich guten Lesestoffes hier geschickt zusammengetragen ist. Engels redigiert nach dem Grundsatze: vom Neuen nur das Wertvolle zu erörtern, und den Platz statt mit Wertlosem durch Abdruck aus älterer Literatur fruchtbar zu füllen. So gibt er neben Kleists „Kohlhaas" „Das Kloster von Sendomir" ohne alle Rücksicht darauf, daß der eine wie der andere Autor bereits klassisch gesprochen ist. Er kennt das Publikum gut genug und hat nicht den sonderbaren Ehrgeiz nach dem Ungedruckten und Allerneuesten um jeden Preis. Trotzdem aber findet man in seinen Blättern die besten der heutigen Schriftsteller. Hier ist in der Tat ein ausgezeichneter Ersatz für wenigstens einen Teil der Familienblattware geboten.

Auch die ernsteren Revüen haben sich verändert und vermehrt. Halb und halb an die Stelle der von



Digitized by Google

Conrad begründeten „Gesellschaft" sind in München die „Süddeutschen Monatshefte" (Bonz & Co.) getreten, die Wilhelm Weigand gegründet hat, aber leider nicht mehr leitet. Naumann, dessen eigene Wochenschrift „Die Zeit" sich nicht hat halten können, findet hier eine Rednertribüne für Politik. Hans Thoma, Thode, Karl Voll, Max Halbe, Wilhelm Fischer, Isolde Kurz, Weingartner, Pfitzner, Kerschensteiner begegnet man hier unter manchen andern guten Namen. Mitarbeiter also, die dem Blatte ein nicht gewöhnliches Gewicht geben. In Düsseldorf gibt Wilhelm Schäfer mit Umsicht, Geschmack und persönlichem Eintreten für ähnliche Ziele, wie sie der Kunstwart anstrebt, die „Rheinlande" heraus (Fischer & Francke), ein reich illustriertes Blatt großen Formates, wie es jedes größere deutsche Kulturgebiet sich bilden sollte. Gleich den „Rheinlanden" über die Provinz hinaus das ganze Reich zu interessieren versucht die „Deutsche Kultur" (Deutscher Kulturverlag, Berlin), entstanden aus einer Verschmelzung der „Wartburgstimmen" mit dem von Egidy begründeten „Ernsten Wollen". Heinrich Driesmans, der Herausgeber der Monatsschrift, der „Die Kunst im Leben des Kindes" regelmäßig beiliegt, müht sich redlich darum, aus seinen zwei Leserkreisen einen einzigen zu machen. — Daß die neue Bewegung einer ästhetischen Lebensreform immer weiter bringt, beweist die neue Beilage von „Henzes Illustriertem Anzeiger für Kontor und Bureau", die zweimonatlich erscheinenden „Kulturfragen" (Henze, Leipzig). Paul Buschmann, der Herausgeber, arbeitet so verständig im Geiste des Dürerbundes, ohne darüber die besonderen kaufmännischen Wissensinteressen zu vernachlässigen, daß gerade wir allen Grund haben, seinem Versuche den allerbesten Erfolg zu wünschen. Auf die in Wien erscheinende „Hohe Warte" von Lux haben wir schon einmal hingewiesen: sie faßt ihre Arbeit mit vielem Ernste an und wird es drum gerade in Wien doppelt schwer haben, wo „ernst" und „fad" so leicht für dasselbe gelten; sie ist also doppelt unterstützungswert.

Ueber das „Blaubuch", die neue „Wochenschrift für öffentliches Leben, Literatur und Kunst", die Ilgenstein und Kalthoff gemeinsam herausgeben (Vertrieb durch die Concordia, Berlin W. 50), läßt sich noch nichts Begründetes sagen, da erst ein Heft davon vorliegt. K

### Das Salon-Nachtlicht

Neulich ging ich in einen Laden und wollte mir Nachtlichte kaufen. „Sehr wohl," sagte der Ladenbesitzer, und zu seinem Verkäufer: „bringen Sie ein Dutzend Salonnachtlichte." „Entschuldigen Sie, ich wollte nicht Lichte für meinen Salon, sondern Schlafzimmernachtlichte." „Das sind sie auch," sagte der Verkäufer. „Ja, warum nennen Sie sie denn aber Salonnachtlichte, wenn es Schlafzimmernachtlichte sind? . . ."

Das ist eine winzige Kleinigkeit, aber es beleuchtet mit seltsamer Drolligkeit eine große, große Seite unseres gesamten Kulturlebens. Um Nachtlichte fürs Schlafzimmer handelt sich's, der Fabrikant schätzt aber seine Kunden von vornherein so ein, daß denen die einfache Bezeichnung nicht fein genug klänge. Deshalb bringt er seine Ware mit irgend einem andern Wort in Verbindung, das nach Begriffen der Leute eben feiner ist, — und ergäbe sich auch daraus eine babylonische Verwirrung. Man braucht nicht viel zu suchen, um das Salonnachtlicht überall in unserem Leben, nicht bloß bei einem geschmacklosen Fabrikanten zu finden.

Sch-Abg



Digitized by Google

## Unsere Bilder und Noten

Zu den vier Bildern nach Wilhelm Steinhausen ist im einzelnen nichts zu sagen, was sich nicht als Anwendung der allgemeinen Bemerkungen von selbst ergäbe, die wir über Steinhausens Kunst an anderer Stelle dieses Heftes bringen.

Das dem Ganzen vorgesetzte Selbstbildnis mit dem tiefen Himmel, aus dem die Sterne tauchen, ist noch nicht alt, es zeigt des Meisters gegenwärtige Gestalt. Aelter, von 1890, ist das Bild des reuigen Sünders am Kreuz, der das „Herr! Gedenke an mich" spricht. Das dritte Werk zeigt den Heiland, wie er zu Nikodemus redet (von 1899), es ist noch merkwürdig durch die besondere Stimmung, die ihm Steinhausen durch das Hereinwehen des Windes gegeben hat, der „bläset wohin er will, und du hörst sein Sausen wohl". Die Tuschzeichnung „Ich hör ein Sichlein rauschen" gibt einen Eindruck davon, wie Steinhausen die Landschaft behandelt, aber freilich noch von wesentlich mehr. Ist nicht etwas zum Erschauern Geisterhaftes darin? Als wenn mit einem Male alles gespenstisch geworden wäre, auch Wald und Wiese. Und wie sprechend bei der einsamen Schnitterin dieses Aufzucken des linken Armes, während sich das Gesicht im rechten verbiegt!

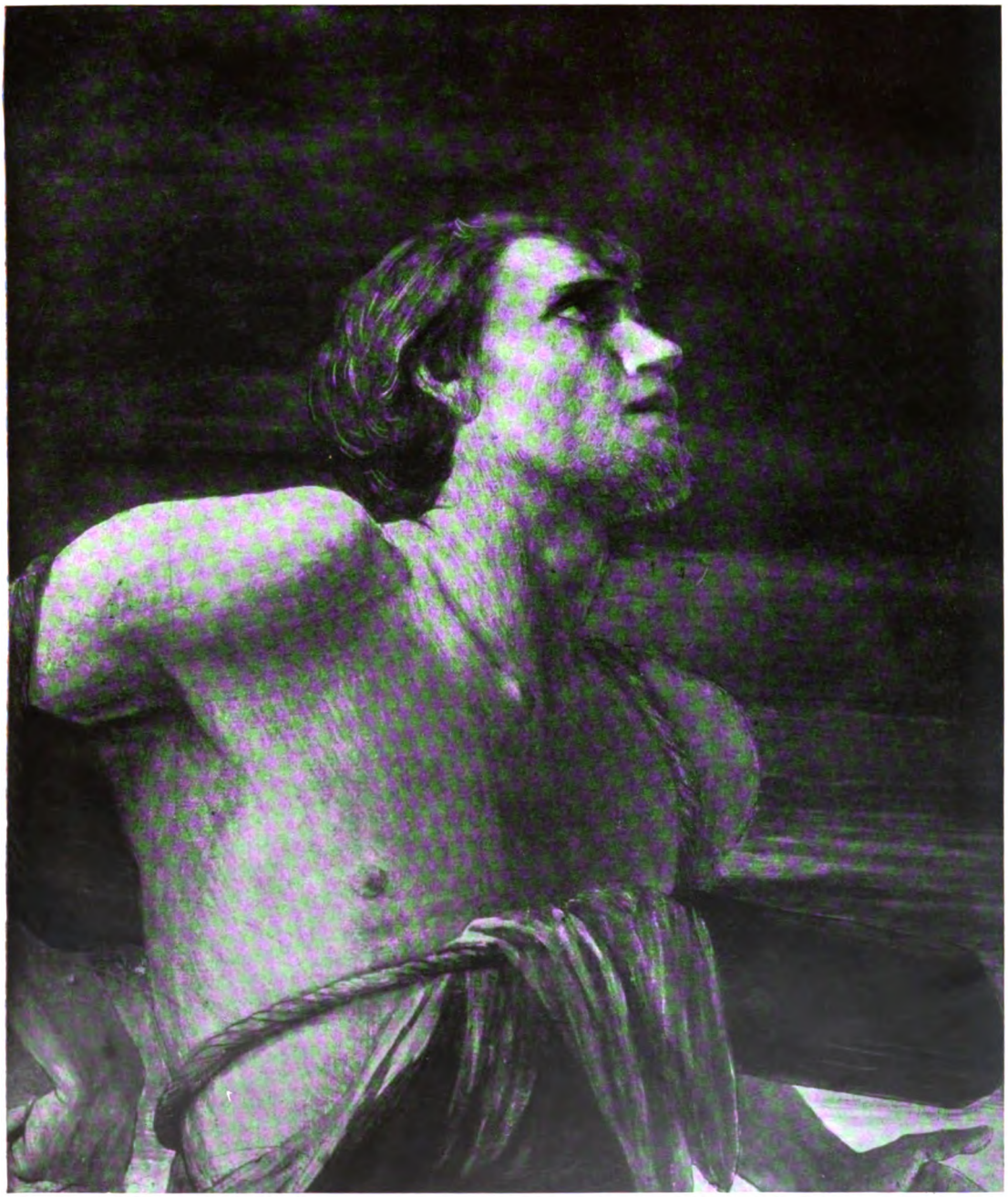
Die Notenbeilage dieses Heftes dient zur Illustration des Schjelderupschen Beitrags über Norwegische Volkslieder. Jedes der drei Gesänge soll eine Periode des skandinavischen Volksgesanges vertreten. Der Satz ist von Schjelderup. Die Uebersetzung, vom Unterzeichneten, macht ganz und gar keinen Anspruch auf Unübertrefflichkeit, sie soll dem deutschen Sänger nur als vorläufiger praktischer Behelf dienen. Sie läßt sich mittelst der beigefügten Prosaübersetzung auch von einem der Sprache nicht Kundigen nachprüfen.

R B

Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: der Herausgeber. Mitredende: Eugen Kalkschmidt, Dresden-Blasewitz; für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D. W. Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München
In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe u. Schriftleitung verantwortlich: Hugo Heller in Wien I.



Digitized by Google



KW

WILHELM STEINHAUSEN

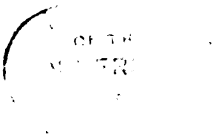
Digitized by Google

Digitized by Google

WILHELM STEINHAUSEN

KW

Digitized by Google

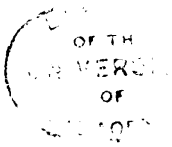


Digitized by Google

WILHELM STEINHAUSEN

KW

Digitized by Google



Digitized by Google

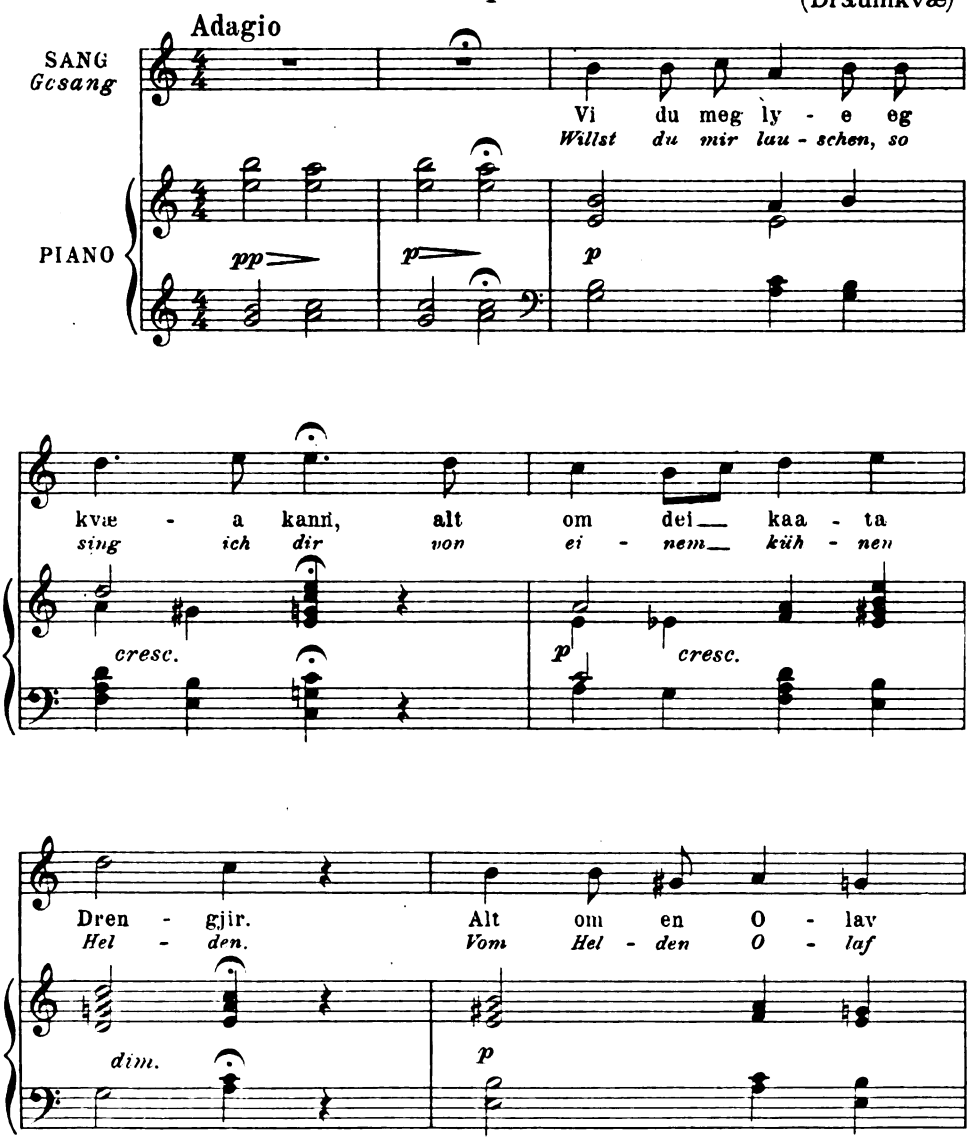
BEILAGE ZUM KUNSTWART

# NORWEGISCHE VOLKSLIEDER

**Für den Kunstwart gesetzt von GERHARD SCHJELDERUP**

## I

**TRAUMLIED**
**(Draumkvæ)**

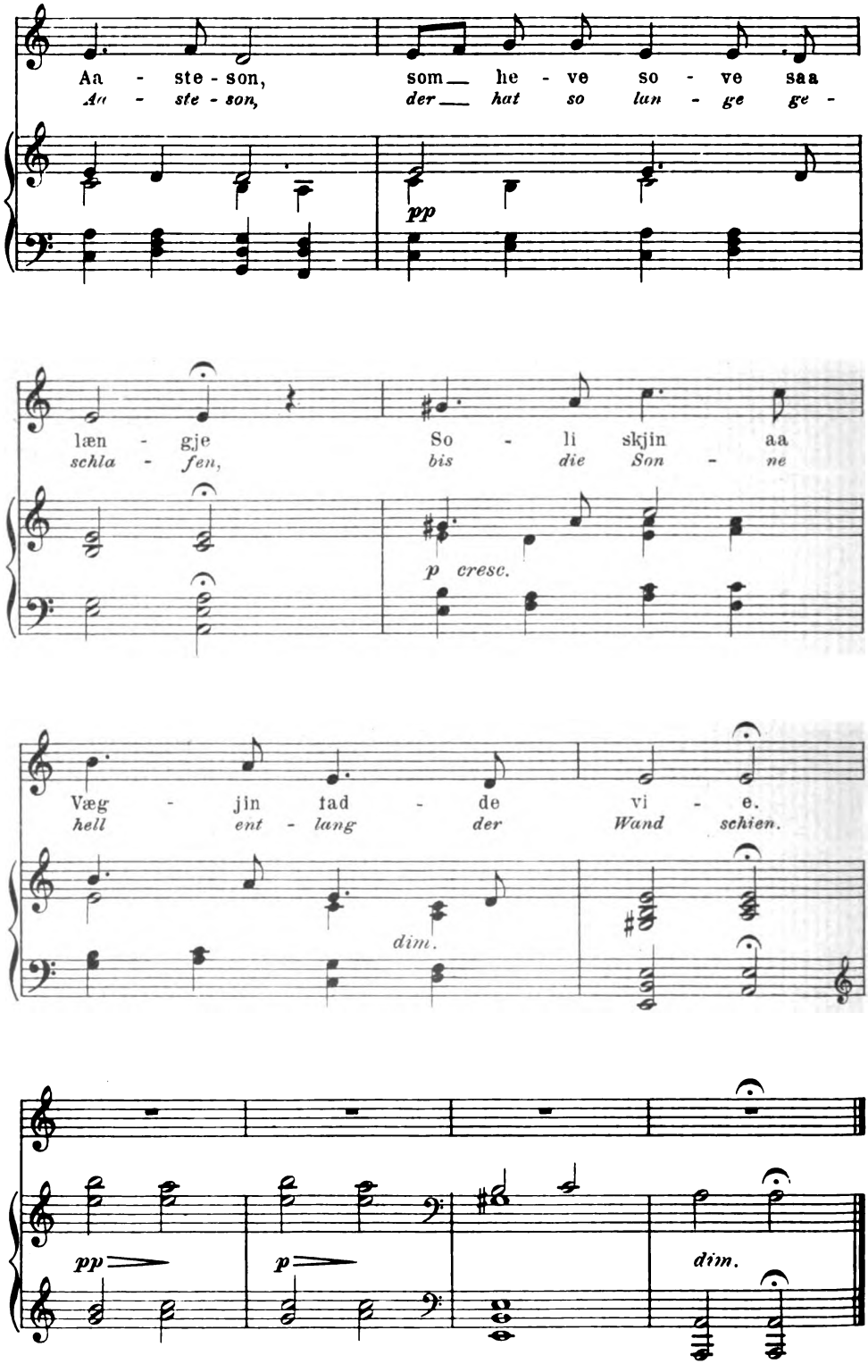



Prosa-Übersetzung: „Lausche mir, ich werde dir singen vom kühnen Recken, von Olaf Aasteson, der so lange geschlafen, bis die Sonne die Wand schon hell beschienen." — *In den folgenden einigen 20 Strophen wird eine Traumfahrt nach dem Totenreich lebhaft geschildert, wie eine Vision Dantes.*

Eigentum des Bearbeiters. Alle Rechte vorbehalten



Digitized by Google

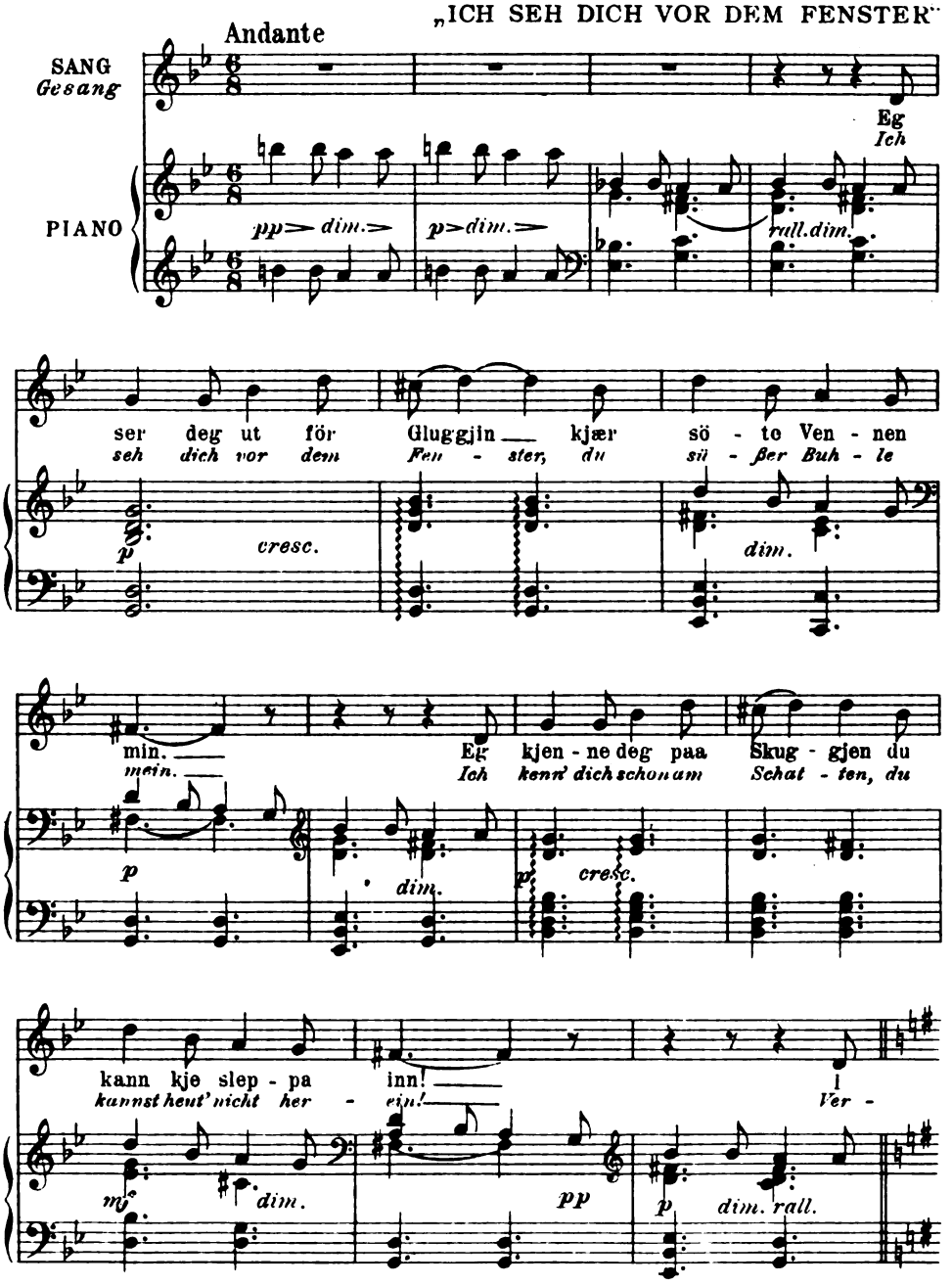





Digitized by Google

# II

## „EG SER DEG UTFÖR GLUGGJIN"
## „ICH SEH DICH VOR DEM FENSTER"

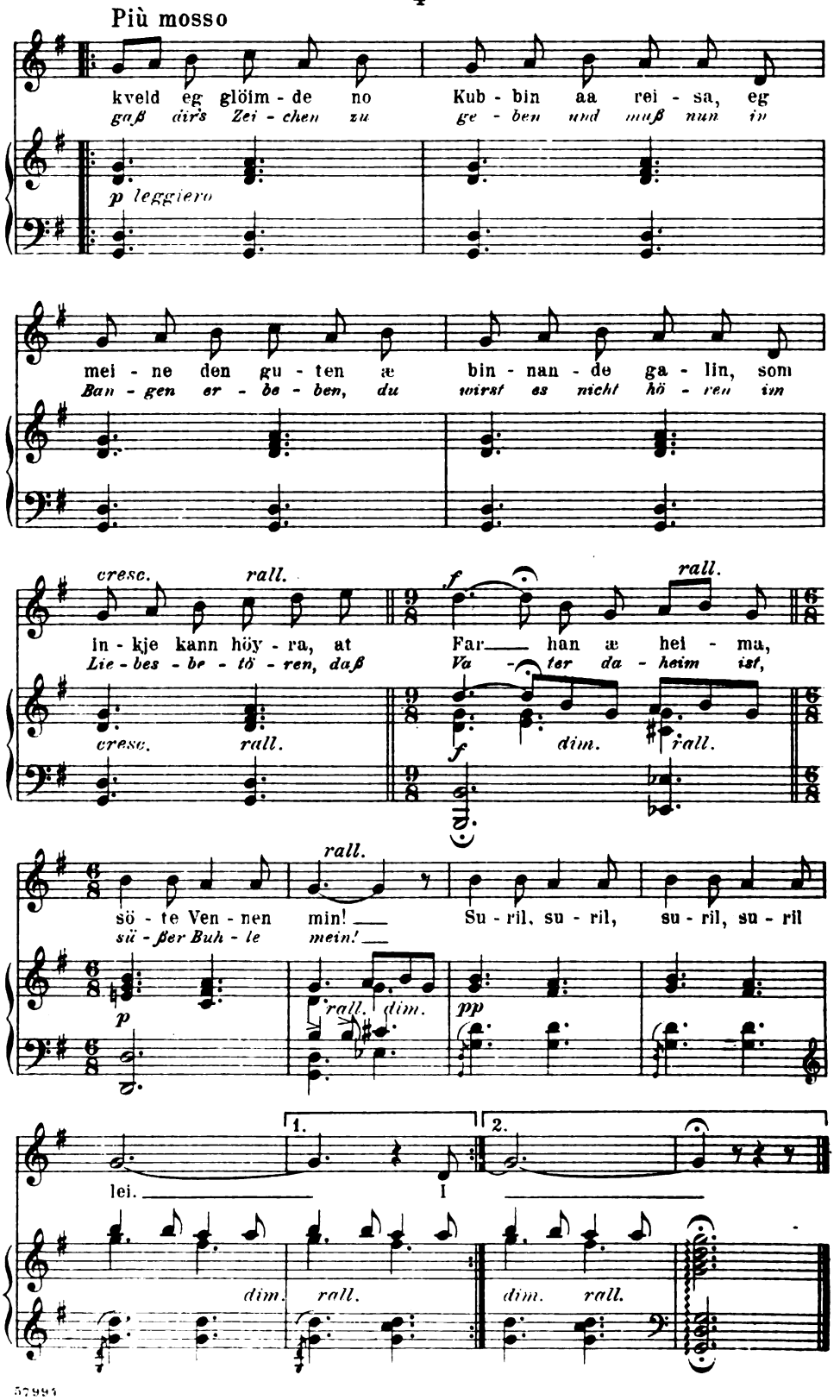



Prosa-Übersetzung: „Ich sehe dich vor dem Fenster, mein süßer Freund – ich kenne dich an deinen Schatten – du schlüpfst mir nicht herein. Ich vergaß ja das Zeichen zu geben – ich meine, du bist rasend verrückt, hörst nicht, daß der Vater zu Hause ist, herzliebster Freund! Suril, suril usw.

Eigentum des Bearbeiters. Alle Rechte vorbehalten



Digitized by Google

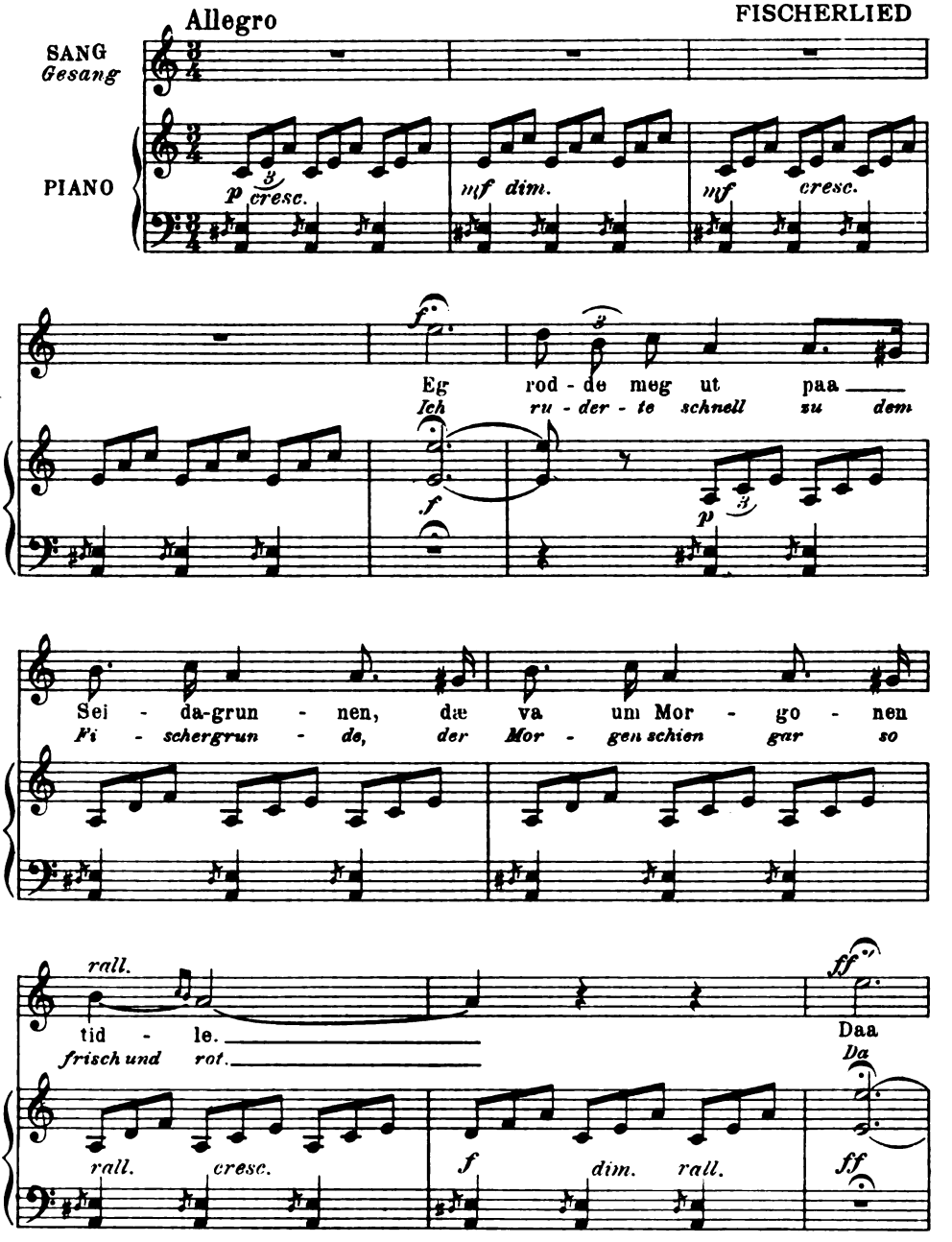





Digitized by Google

# III

## STRILEVISE
## FISCHERLIED

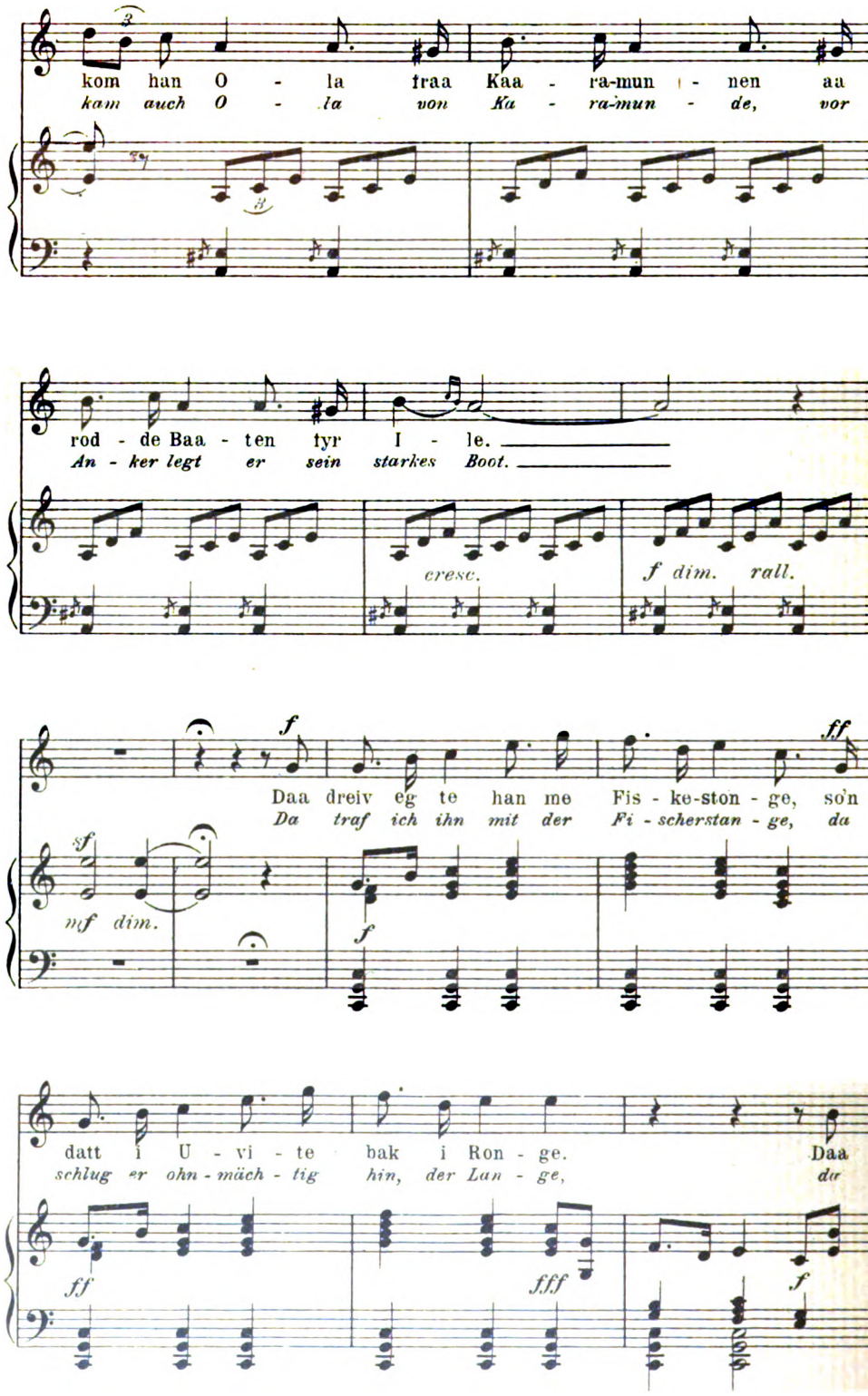



Prosa-Übersetzung: „Ich ruderte schnell auf den Fischplatz zu, es war sehr früh des morgens. Dann kam Ola von Kaaramunnen und legte das Boot vor Anker. Dann schlug ich ihn mit der Fischstange, sodaß er ohnmächtig ins Boot zurückfiel. Dann ward ich froh und fing an zu singen. Ich beherrschte allein den Grund!"

Eigentum des Bearbeiters. Alle Rechte vorbehalten

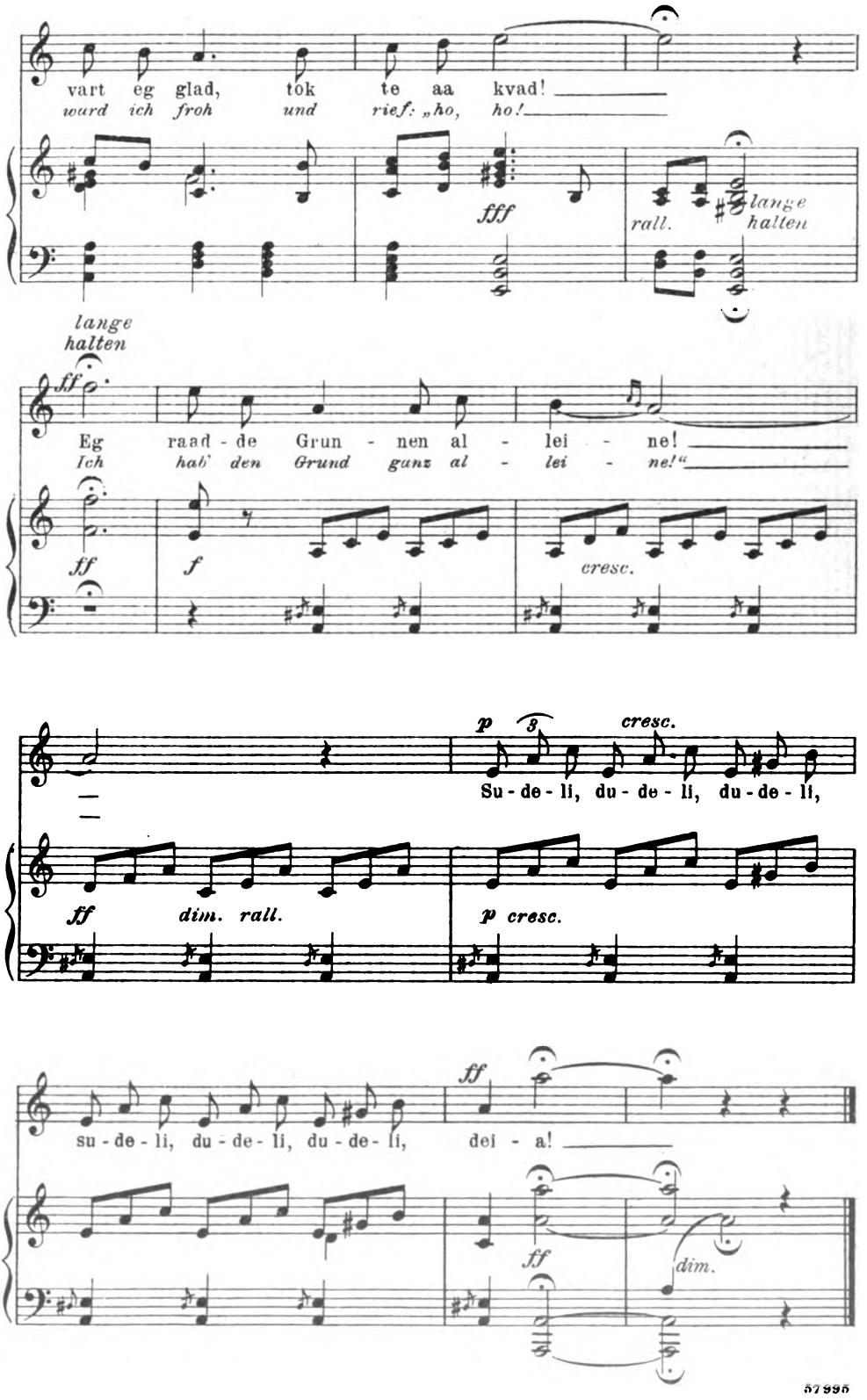


Digitized by Google





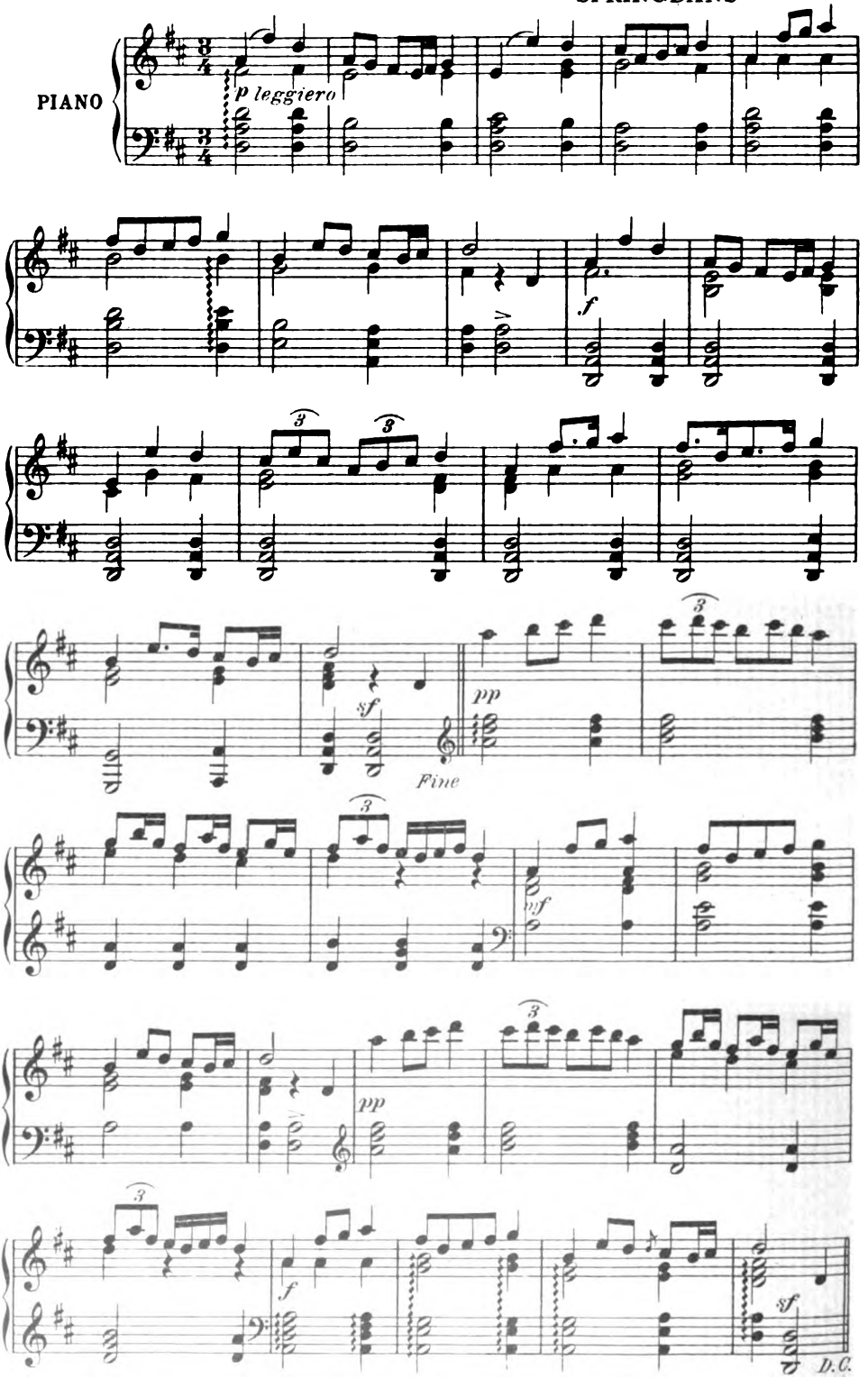

Digitized by Google






Digitized by Google

## NORWEGISCHER SPRINGTANZ
## SPRINGDANS



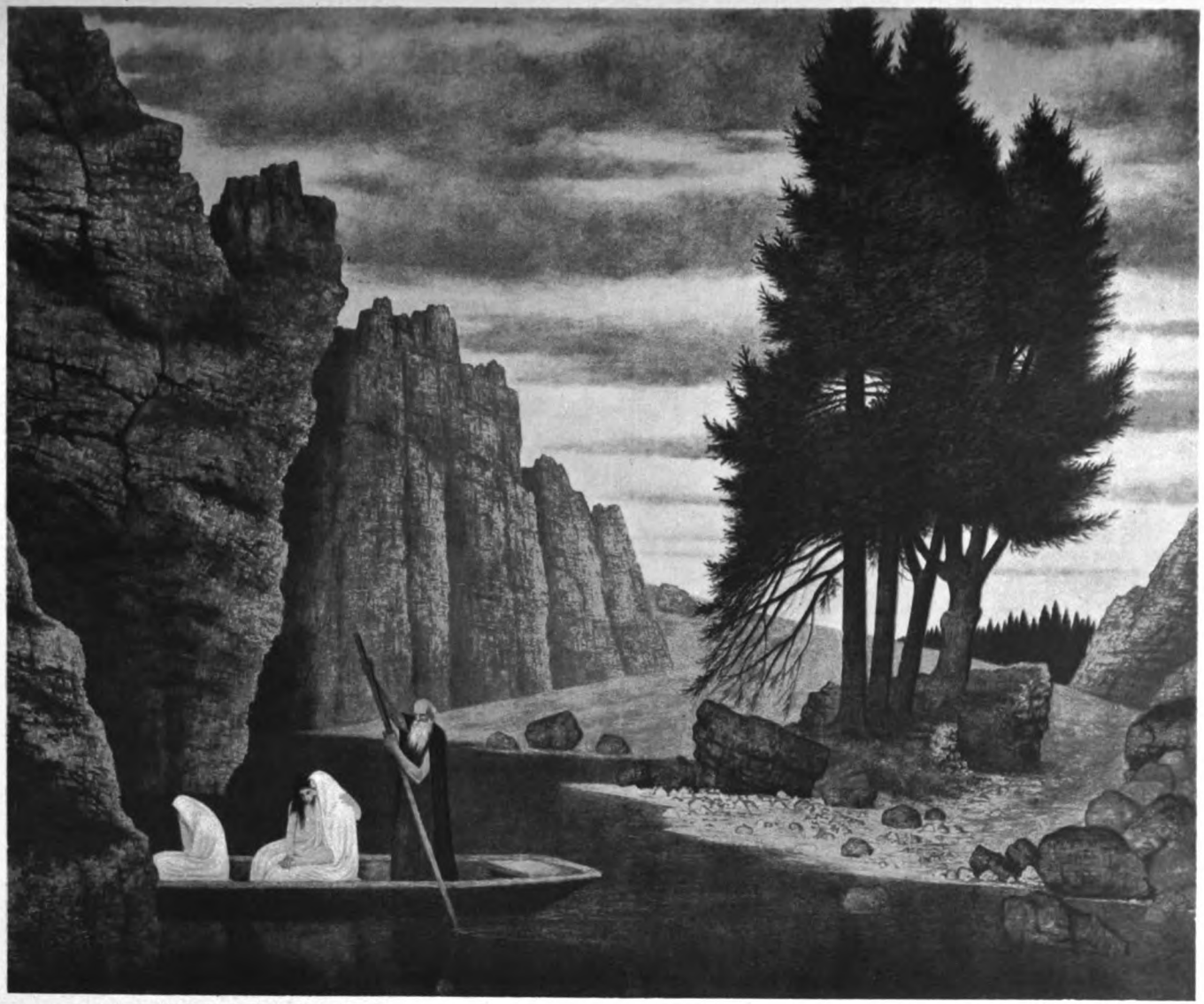

Eigentum des Bearbeiters. Alle Rechte vorbehalten

57996

Stichu Druck: Oscar Brandstetter, Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google



KARL HAIDER

KW

Digitized by Google

[illegible]

[illegible] Jahr-
[illegible] Heft 10

## [illegible]

[illegible]

Digitized by Google

KARL HAIDER

KW

Digitized by Google

Zweites Februarheft 1906

19ter Jahrgang Heft 10

# Hausbildereien

„Sie meinen wohl: Bildnereien?" Nein, nichts Geschnitztes oder Modelliertes — Bildereien, wie's Büchereien gibt! „Hausbildereien? Wir kennen ja das Wort nicht einmal, und wo eine Sache ist, ist doch auch ein Wort!" Gerade, daß wir das Wort noch gar nicht und die Sache noch kaum haben, gerade das scheint mir interessant.

Eigentlich kennt der Deutsche — so der Durchschnittsdeutsche — bei sich zu Hause nur Bilder in der Zeitung oder Bilder für die Wand. Bei dem Sofabilde fängt das an die Wand hängen an, aufhören tut's erst bei den Photographien im Visitenkartenformat, die man doch nur zwei Spannen weit von der Nase halten sollte, wenn man sie ordentlich erkennen will. Ach was, es gibt Ausnahmefälle, wo die sogar auf der Tapete am Platze sein mögen, Gott behüt uns vor ästhetisierender Pedanterie! Aber damit ist wirklich nicht gesagt, daß alles, was man an Bildern hat oder haben mag, an die Wand müßte. Die Wände blieben oft besser leer, sie werden keineswegs immer durch Bilder „geschmückt", die Bilder beeinträchtigen sehr häufig, was unersetzlich ist: das Raumgefühl und die Ruhe. Bin ich keiner, der sich für eine Privatgalerie die Mauern hinstellen kann, so würden Gemälde dann freilich für mich nichts weiter sein, als tot lagernder Besitz. Gemälde — aber auch Kunstblätter? Die gehören in Mappen, und aus den Mappen mit Kunstblättern zusammen setzt sich die Hausbilderei. Wirklich, es ist interessant, daß uns das Wort noch fehlt und daß die Sache erst in den Anfängen da ist. Vielleicht gibt es keinen stärkeren Scheinbeweis für die unehrerbietige Behauptung: der Zivilisierte von heute scheint die Augen nur noch zu haben, damit er nicht an Laternen rennt. Allerdings, auch zum Lesen hat er sie. Dann und wann sogar zum Lesen in Büchern, die ihm selber gehören. Und wer ein Musikfreund ist, hat mitunter auch einen Notenbesitz. Das Empfangen unmittelbar durchs Auge jedoch ist immer noch eine so ungebräuchliche Sache, daß uns sogar das Wort für die entsprechenden häuslichen Sammlungen fehlt.

Und doch erhebt sich die Klage schon da und dort: der Bilderpublikationen werden zu viel. Steht das zu jenem Mangel des Begriffs und der Sache „Bilderei" im Widerspruch? Ganz und gar nicht, denn was beweist es, als daß uns im Verarbeiten des gebotenen Materials noch die Zeit und damit die Uebung fehlt! Stellen wir uns vor, was freilich sehr wunderlich vorzustellen ist: eine Kultur, in der es kein Lesen und Schreiben gibt, und nun käm' es plötzlich auf. Ein Buch —



Digitized by Google

wie interessant! Noch eins — um so interessanter! Abermals zwei, vier, zehn, zwanzig — es wird ein bißchen viel, das zu bewältigen. Hundert — nein, es wird zu viel! Es war doch gemütlicher damals, als noch keine Bücher erschienen und das Kind der Mutter, der Erwachsene dem Rhapsoden lauschte! Freilich war's damals gemütlicher, aber weiter kam man nicht, und nun die Bücher einmal da sind, ist ein Tor, wer sie für sich nicht ausnutzt. Der Allesleser kommt auch nicht weiter, gewiß. Die Wahl anderseits ist oft eine Qual, auch gewiß. Aber die Möglichkeit der Wahl ist ein Segen, und ihr Ergebnis kann so gut wie Verzettelung oder Zerfaserung des Ichs Bereicherung und Stärkung sein. Wer will auf Bücher verzichten, weil Bücher Unheil bringen können? Wer binnen kurzem wird auf Bilder verzichten wollen, weil uns heute die plötzliche Fülle des Angebots da und dort beengt? Denn jetzt erst stehen wir im Bilderwesen da, wo wir beim Bücherwesen bei Erfindung der Buchdruckerkunst standen. Das ist eine Tatsache von kräftigster Bedeutung für unsere ganze Geisteskultur, und deshalb nicht weniger, weil wir uns ihrer noch nicht bewußt geworden sind.

Ein Rückblick zeigt, warum das nicht eben sehr sonderbar ist. Vor Jahrhunderten, und vielleicht noch vor einem, gab es gute Kupferstiche und gute Holzschnitte, schwarze und kolorierte genug, die auch gesammelt wurden, aber das mechanische Vervielfältigen nach den gedruckten Blättern selber verstand man nicht: wenn eine Platte abgenutzt oder verloren war, so war's also auch mit den Auflagen aus. Reden wir nicht von dieser Zeit, sprechen wir von der, die nur ein Vierteljahrhundert zurückliegt. Was fand man damals in Häusern, wo zwar kein Forscher oder Kenner sammelte, wo aber der Familienvater, vielleicht ein Pastor, Arzt, Amtsrichter, Lehrer oder Offizier, eine bescheidene Hausbücherei doch längst als das natürliche Merkmal der Bildung pflegte und hochhielt? Das „Prachtwerk"? Je nun, es beherrschte den Geschenkmarkt — als ein unhandliches Gebilde mit foliogroßen Lichtdrucken oder Photographien meist nach durchaus geschäftsmäßig heruntergezeichneten Illustrationen „berühmter Meister" zu irgend einer gangbaren Dichtung und zugleich als „ein Meisterwerk der Buchbinderei" von protzender Imitation in unsolidem Material. Aber das „Prachtwerk" ward zwar von aller Welt verschenkt, aber von niemandem mehr als einmal angesehen; man legte es auf den Salontisch als Renommier-Wälzer, als Bilderschatz kam es für ernstere Leute auch damals kaum in Betracht. Was war für den zu haben? Einzelne Holzschnittfolgen von Künstlern, die meist schon einer andern Generation entstammten, z. B. die Ludwig Richters. Doch gab es sehr wenige von so großer Gediegenheit, und selbst Schwinds Zyklen sind zu seinen Lebzeiten nur in sehr bescheidenen Auflagen verkauft worden. Von billigen Blättern brachten die Münchner und die Stuttgarter Bilderbogen Geringeres, Besseres und Vortreffliches, und besonders gelungene Illustrationen aus den „Fliegenden" (die jahrzehntelang das beste deutsche Kunstblatt waren und vielleicht das einzige volkstümliche) kamen als Material hinzu. An teurerem Gute dann „Prämienblätter" z. B. der Kunstvereine. Das war für den Mann aus dem Mittelstande so ziemlich alles. Kupferstiche und sonstige freie Nachbildungen nach



Digitized by Google

berühmten Gemälden gab es wohl, aber sie waren meist sehr „frei", oder sehr manieristisch und auch so teuer, daß man sie nur als „Wandschmuck" kaufte. Von den Photographien nach Gemälden kosteten die wenigen, die gut waren, wie die Braunschen, in größeren Formaten auch schon zwölf Mark und mehr das Stück. Befriedigende Reproduktionen guter Kupferstiche und Radierungen, für welche als billigere Technik der Lichtdruck wohl ausgereicht hätte, gab es zu „populären Preisen" kaum, solche nach Handzeichnungen erst recht nicht. „Dafür", hieß es, „fehlt das Publikum." Kurz, unser Rückblick zeigt für den minder Bemittelten ein so dürftiges Sammelmaterial, daß schon diese Tatsache den Mangel an Hausbildereien in jener Zeit mit zu erklären hilft. Feinere, geistigere Ursachen kamen hinzu: Deutschlands künstlerische Bildung war lange Zeit vorzugsweis literarisch und dann musikalisch gewesen.

Die Empfängnisfähigkeit durchs Auge hatte auf das schwerste gelitten. Es wäre Torheit, zu meinen, für diese heut allgemein anerkannte Tatsache trage gerade der Mangel an Hausbildereien an erster Stelle die Schuld. Es lag eine Wechselwirkung vor: man hatte weniger Bedürfnis nach Bildern, weil die Augenkultur sank, und die Augenkultur sank auch mit deshalb, weil die Uebung im Bilderbesehen geringer ward. Sie sank nur mit aus diesem Grunde, viel wichtiger waren ohne Zweifel andre, war vor allem die wachsende Entfremdung von der Natur. Um zu sehen, wie schwer trotzdem der Schaden war, den der Mangel an billigen und doch guten Reproduktionstechniken im Gefolge hatte, brauchen wir uns aber nur vorzustellen, daß es besser gewesen wäre. Wie stände es, wenn unser Volk seine Aufnahmefähigkeit die Jahrhunderte her ebenso wie an Büchern und Noten auch an Bildern geübt hätte? Ja, man stelle sich vor, in allen Heimstätten der deutschen Bildung hätte Jahrzehnt für Jahrzehnt zu täglichem Augenverkehr ein Schrank gestanden, der die Meisterbildnereien unsrer Kultur in gediegenen Nachbildungen gezeigt hätte. Offenbarungen des deutschen Geistes, die zu den innigsten und tiefsten gehören, wie von Griffelblättern Dürers Melancholie, sein Hieronymus im Gehäus, sein Ritter zwischen Tod und Teufel, wie Rembrandts Hundertguldenblatt und seine „Drei Bäume", wie Holbeins Totentanz und wie von Gemälden Dürers und Holbeins Bildnisse — stellen wir uns vor: sie hätten all die Zeit her allfeierabendlich und allweihestündlich zu hunderttausenden deutscher Köpfe und Herzen geredet. Stellen wir uns vor, die Eltern hätten sie hervorgeholt abwechselnd mit Buch und Notenblatt, sie wären im Kreis um den Tisch gegangen und der Beschauer hätte auf dies und jener auf das gewiesen, der begabte Knabe hätte darnach gezeichnet, das heranwachsende Mädchen wäre damit vertraut geblieben, und wie von den Büchern, die man las, hätte man von den Bildern, die jeder in jedem guten Haus wußte, sich im Gespräch und in der Oeffentlichkeit der Zeitungen und Bücher unterhalten. Kurz gesagt: stellen wir uns vor, jene Werke der Meister hätten so lange Zeit wirklich in unserm Volke gelebt. Ich will von allem Artistischen schweigen, will auch davon schweigen, was das für die Erziehung der Genußfähigkeit an künstlerischem Gestalten bedeutet hätte. Ich will nur darauf hinweisen, eine wie schwer ermeßliche Bereicherung unseres Volkes an rein seelischen Werten



Digitized by Google

die Dürer, Holbein, Rembrandt im Stillen des Hauses gewirkt hätten! Und neben ihnen in bescheidenerem Maße Hunderte! Wieviel Ernst und Kraft, wieviel Erlösung von der Macht des Niedrigen, wieviel Festigung beim Blick auf das Wirkliche, wieviel Erhebung darüber hin zum Wahren, wieviel Trost und wieviel singende Freude! Statt dessen ist für die bis auf ein Restchen überwiegende Mehrzahl unsrer Volksgenossen stumm geblieben, was seine großen Bildner gesprochen haben.

Aber jetzt ist die Zeit, das Gold aus dem Acker zu heben. Sehr viel früher wäre das nur in recht bescheidenem Maße angegangen, nicht nur, weil die neue Bewegung den Boden für solche Saat gelockert hat, nein, vor allem aus dem ganz prosaischen Grunde, weil die besseren Techniken für wohlfeile Reproduktion sich jetzt erst entwickelt haben. Wie ich mir unsere Mitarbeit dabei denke, habe ich zum Teil ja schon praktisch gezeigt, seit mich die Stiftung eines Kunstfreundes unterstützte: einzeln verkäufliche billige Meisterbilder, teurere, aber immer noch wohlfeile Vorzugsdrucke, Liebhaberdrucke für solche, die das Bestmögliche anschaffen können, dann aber Künstlermappen, die von Toten und Lebenden das erreichbare Gute um bescheidenes Entgelt sammeln. Will's Gott, so sollen die Kunstwart-Unternehmungen mit der Zeit ein noch zehnmal größerer Bau werden. So aber überschätz ich unsre Arbeit auch im Hinblick auf all ihre Möglichkeiten wirklich nicht, daß ich wähnte, sie könnte jemals allein auch nur die meist berechtigten Forderungen befriedigen, die gute Hausbildereien erheben sollten. Zwar wünsche ich nicht, daß diese vor allem möglichst viel zu umfassen suchten, ja nicht — wir haben von der Gefahr des „Zu viel" ja wiederholt gesprochen. Erstens aber gilt diese Gefahr von den Bildern doch nicht mehr als von den Büchern, und wer will das Erscheinen nicht der schlechten und mittelmäßigen, sondern der guten Bücher beschränken? Von Bildern liegt die größte Fülle selbst unsrer „Klassiker" noch unumgewechselt als Barrengold! Zweitens werden die Bedürfnisse sich je nach dem Geiste des Hauses, dem berechtigten persönlichen Geschmack und der besonderen Aufgabe sehr vielfach abwandeln. Das spricht für reichestmögliche Auswahl, aber nicht das allein. Denn es kommt ja, drittens, nicht darauf an, daß die Hausbilderei des Einzelnen das schlechthin Bedeutendste enthalte, was es gibt, es kommt darauf an, daß sie das enthalte, was für ihren Benutzer das Beste ist, Gutes und Gehaltreiches also, das er nicht, weil's mal berühmt ist, fremd bestaunt, sondern dem er nach Bildung und Begabung innerlich wirklich nahe kommen kann, mit dem er intim werden kann, sodaß es ihn im Gespräch von Auge zu Auge weiter bergauf zu führen vermag. Auch Farbiges gehört in die Hausbilderei, soweit es sich ohne Verschandelung wiedergeben läßt. Und neben dem großen Alten gutes Neues, damit sie den Menschen von heute in Zusammenhang halte mit den Vergangenen sowohl, deren Sohn, wie mit den Zeitgenossen, deren Bruder er ist. Eine ganze Reihe reger Anstalten, wie der Karlsruher Künstlerbund, die Leipziger Verleger Teubner, Voigtländer, Seemann, die Düsseldorfer Fischer & Franke, die Münchner Bruckmann und Hirth, der Stuttgarter Spemann bieten neben dem Kunstwart jetzt schon alljährlich vieles, aus dem sich da auslesen läßt. Vielleicht, daß bei einer weiteren Entwicklung des Hausbilderei-Wesens auch die Preise



Digitized by Google

für Original-Radierungen und andere Original-Kunstblätter unsrer lebenden Maler und Zeichner herabgehen könnten, die jetzt noch oft für den Minderbemittelten unerschwinglich sein müssen, weil die Kleinheit des Abnehmerkreises den Absatz größerer Auflagen unmöglich macht. Vielleicht, daß sich in dieser Entwicklung auch Möglichkeiten finden, Handzeichnungen einem größeren Liebhaberkreise zugänglich zu machen, wie sie ja für den Kunstgenuß im engeren Sinne das Köstlichste sind. Aber auch jetzt sehr wohlfeile Sachen wären des Aufhebens für die Hausbilderei wert und ließen sich in Mappen und Umschlägen sogar zu sehr „individuellen" Sammlungen vereinigen. Selbst unsre Familienblätter bringen ja immer noch dann und wann eine Reproduktion, die irgendein Interesse hat. Aus unsern Witzblättern könnte eine Sammlung der wirklich besten Karikaturen und sonstigen Scherzbilder in kurzer Zeit ein lustiges Album auch von hohem künstlerischem Werte zusammenbringen. Wir sollten aber beim künstlerischen Werte nicht etwa aufhören. Wem sind nicht z. B. unter den jetzt so massenhaft verbreiteten Reproduktionen nach aktuellen Momentphotographien unter dem tausendfach gleichen und gleichgültigen Schunde auch solche vorgekommen, die ein Stück Leben wirklich, wenn auch nur durch Zufall, im Kerne erfaßten? Ich entsinne mich beispielsweis einer Aufnahme vom Abschiednehmen des englischen Königs vom portugiesischen, bei der um die beiden gewichtigen Herren alle Humore des Lebens spielten. Bildnisse — was können sie geben, wenn wir nur *wählen* auf das charakteristische und nicht *bloß* auf den Namen hin! Auch wenn es nur photographische sind, sie zeigen Naturschönheiten neben der Kunst. Und bis zu den Ansichtskarten und den Briefmarken hinab könnte das Allerbestgeglückte hier sogar einem Sammelsporte dienen, der künstlerisch oder sonstwie die größten *inneren* Werte hat. Und der, als eine entwickelnde Betätigung des eigenen Ichs, eine höchst *persönliche* Sache wäre. Von Wert für eine Hausbilderei ist eben *alles*, was vom Blatte Papier zum Geiste *unmittelbar* durchs *Auge* spricht.

Technische Gewinne bringen fast immer zunächst ästhetische Verluste mit sich, auch die neuen photomechanischen Verfahren haben von diesem Satz keine Ausnahme gemacht. Eine Tuschzeichnung, in Autotypie wiedergegeben, erreicht an künstlerischem Werte nie eine Reproduktion in gutem Tonholzschnitt, Radierungen verlieren, auch durch das feinste Netz photographiert, an Kraft und Schärfe, und das photomechanische Verkleinern großer Oelgemälde zu kleinen Farbenautotypien bleibt eine nur mit größter Vorsicht zu behandelnde und mit manchen Vorbehalten zu empfehlende Sache. Wo die neuen Techniken die alten zurückdrängen, die noch in höherem Grade „Handarbeit" sind, geht es sicherlich ohne ästhetische Verluste nicht ab. Ich meine trotzdem, im Ganzen des geistigen Haushalts unsrer Nation ward durch all die neuen Möglichkeiten doch viel mehr gewonnen, als verloren werden kann. Noch sind die Ausblicke auf das neu eroberte Land nicht frei. Ermessen wird man seine Grenzen erst, wenn sich die Gesamtheit dessen bewußt geworden sein wird, was heute doch nur ein kleiner Teil begreift: daß von Geschlechtern aufgespeicherte Schätze auch an edelstem *Seelengut* durch das Auge gewonnen werden können, und



Digitized by Google

manche davon allein durch das Auge. Ermessen erst, wenn allgemein erfaßt werden wird, daß hier ein unerschöpfliches Gebiet tiefster Innenkultur guten Teils aus rein äußerlichen Gründen jahrhundertelang für das Volk so gut wie brach gelegen hat, und daß erst durch jene neuen Techniken möglich geworden ist, es für strotzende Ernten zu bebauen. Ganz nüchtern gesprochen: das Anlegen von Haus- und Schul- und Volksbildereien muß eine so natürliche und allgemeine Sache werden, wie das Anlegen von Büchersammlungen. A

## Psychologie*

Das Wort „Psychologie", im Kunstwart ausgesprochen, ist mehrdeutig. Sind die Analysen des Seelenlebens gemeint, welche der Künstler gibt? Oder handelt es sich um das Begriffsgebäude des Forschers, der die Vielheit seelischer Lebensäußerungen auf die einfachste Weise umfassen will? Oder gar um des Philosophen „Wesen" der Seele, um Sein, Eigenart und Fortbestand jenes Etwas, das uns Menschen höher stellt als die übrige Natur? Gemeint ist nur der wissenschaftliche Sprachgebrauch, der ja allmählich auch sonst immer mehr zur Geltung kommt; er aber versteht heute unter „Psychologie" nur noch die Arbeit des Forschers und ihr begriffliches Ergebnis.

Die Unterscheidung der einen und der anderen „Psychologie" ist mehr als Wortklügelei, sie ist sachlich gefordert und bedeutsam. Der Künstler, der uns das Spiel der Motive vor einem Entschluß oder den Verlauf einer seelischen Entwicklung bei einer Person oder bei mehreren zueinander in Beziehung gesetzten Menschenseelen aufzeigt oder der durch die sichtbare Haltung seiner Figuren bestimmte seelische Vorgänge als deren Voraussetzung anzunehmen zwingt, führt nur immer Einzelnes vor in seiner Vereinzelung. Es mag ihm nicht unlieb sein, wenn seine Leser oder Beschauer das von ihm dargebotene Einzelne typisch finden, aber das, was er gibt und wie er es gibt, soll vor allem lebendig sein, soll seine Existenz unmittelbar erweisen, — und das tut eben ausschließlich das Konkrete, Einzelne, Besondere, nie das Allgemeine. Was der Künstler so bietet, ist dem Wesen nach nicht verschieden von dem, was jeder von uns täglich und stündlich leistet: eine Deutung des seelischen Erlebens bestimmter anderer Menschen. Der naivste Mensch ebenso wie der raffinierteste, das Kind wie der Erwachsene versetzt sich „in die Lage" eines anderen Menschen, hat Mitgefühl mit ihm, schließt aus seiner Gesamterscheinung auf das, was er

* Meine Hinweise, daß dringend eine bessere psychologische Schulung sehr vielen von denen not täte, die sich bei uns zum Erörtern ästhetischer Probleme für berufen halten, hat unter andern Folgen eine sehr wunderliche gehabt. Eine Anzahl unserer Leser hat mich in Zuschriften gefragt: was wir denn unter Psychologie verständen. Sie sind schwerlich die einzigen, die über den Begriff im unklaren sind, und so darf ich wohl annehmen, daß die folgende Auseinandersetzung vielen dient. Freilich, eine ganz leichte Lektüre ist sie nicht. Aber wir nehmen es doch wohl alle ernst und scheuen deshalb gelegentlich auch etwas wirkliche Arbeit nicht. Es geht eben nicht anders: wenn wir uns nicht bloß unterhalten, wenn wir weiter kommen wollen, so müssen wir uns mit Fragen, wie dieser, auseinandersetzen. A



Digitized by Google

tun wird, und schließt umgekehrt aus dem, was er tut, auf seine ganze Eigenart. Mehr oder weniger richtig; denn das Leben lehrt diese Kunst bekanntlich dem einen besser, dem andern minder gut. Und wir schätzen sie auch ganz abgesehen vom praktischen Nutzen, wir schätzen sie sogar außerhalb des wirklichen Lebens — in den Werken unserer Dichter und Schriftsteller.

Wenn wir nichtsdestoweniger durch den Einblick in den Inhalt und Verlauf des Seelenlebens, wie wir ihn selbst haben und bewähren oder wie ihn der Künstler verschafft, nicht voll befriedigt sind, so liegt das nicht an der Unvollkommenheit dieses Einblicks mit Rücksicht auf den Zweck, dem er dient, sondern daran, daß eben der Zweck sich nicht mit unserem ganzen Erkenntnisbedürfnis deckt. Wir wollen nicht bloß wissen, daß und warum dieser und jener Mensch so oder so denkt, fühlt, handelt, sondern wir wollen auch wissen, welcher Art das seelische Erleben aller seelisch begabten Wesen ist, wie das seelische Geschehen naturnotwendig sein muß. Wir können nicht umhin anzunehmen, daß auch für das Seelenleben ebenso wie für die körperliche Natur Gesetz und Regel gelte, daß sich die Fülle der einzelnen Aeußerungen trotz ihrer Mannigfaltigkeit auf eine geringe Zahl Grundformen, ja vielleicht auf eine einzige Form zurückführen lasse. Eben diese Grundformen und die Gesetze ihrer Entfaltung wollen wir kennen lernen, damit wir uns im einzelnen Falle nicht mit der einfachen Tatsächlichkeit abzufinden brauchen, sondern auch die Möglichkeit und Notwendigkeit der Vorgänge zu beurteilen vermögen.

Nun bieten sich freilich auch hierfür zwei Wege. Den älteren, zumeist betretenen möge ein Beispiel andeuten, nur ein Beispiel. Der Urgrund und das waltende Prinzip des Weltalls, so haben von jeher große Denker gesagt, ist Geist. Das Wesen der Dinge und ihr Daseinswert mißt sich also nach dem Verhältnis des Körperlichen zu dem in ihm sich äußernden Geiste. Der Mensch steht am höchsten in der Natur, weil das geistige Prinzip in ihm vorwaltet. Der menschliche Geist, seine Seele, ist unräumlich, einheitlich und unsterblich, sie erkennt und bestimmt sich selbst. Damit ist schon gesagt, daß seine Lebensfunktion sich äußert in Vorstellungen und Ideen und einem freien Willen. — — Dieser Weg hat also die Eigentümlichkeit, von einer allgemeinen Weltanschauung aus, deren Wahrheit überdies unbewiesen und unbeweisbar ist, die Natur des erlebbaren Geschehens abzuleiten. Bestreitet man die Voraussetzung, so leugnet man zugleich die Folgerung. In der Tat hat der geschichtliche Wechsel der philosophischen Systeme einen Wechsel in der Auffassung vom Wesen und der Betätigungsweise der Seele zur Begleiterscheinung.

Führt also das eine Verfahren, das von oben nach unten, vom Allgemeinen und Abstrakten zum Individuellen und Konkreten nicht weiter als zu einer zeitweilig oder subjektiv gültigen Seelenkunde, wie steht es dann mit dem umgekehrten Verfahren von unten nach oben? Bei ihm werden zuvörderst überhaupt keine Voraussetzungen über diese oder jene Art der Seele gemacht, man arbeitet zunächst sozusagen „ohne Seele", man nimmt nur die einzelnen seelischen Erscheinungen, die „seelischen Tatsachen" als das hin, als was sie wirklich erlebt werden, und geht statt vom Allgemeinen von diesen einzelnen Tatsachen aus.



Digitized by Google

Nach der Feststellung der Erlebnisse und ihrer erfahrbaren Bedingungen sucht man die ihnen allen gemeinsamen Merkmale. Das so vom Einzelnen her gefundene Allgemeine der Vorgänge und ihrer Begleitmomente dient dann wieder dazu, die Besonderheiten der einzelnen Erscheinungen sowie ihre jedesmaligen Veranlassungen verständlich zu machen, ihre Norm aufzuzeigen. In der Tat: so kann man hoffen, dereinst der Vielheit der seelischen Erfahrungen wirklich geistiger Herr zu werden und Erkenntnisse über ihre Natur zu erhalten, die dauernd und von dem Wechsel allgemeiner Weltanschauungen unabhängig sind. Abstraktionen sind es freilich auch hier, mit denen wir zu wirtschaften haben; aber da wir meistenteils doch mit Aeußerungen zu tun haben, deren Besonderheiten kennen zu lernen uns gar nicht von Belang ist, in denen wir vielmehr gerade das Typische suchen, da wir ferner z. B. auch den Künstler selbst als Menschen und die Kunstwerke als menschliche Lebensäußerungen *begreifen* und sie nicht immer bloß sinnlich oder formal „genießen" und in ihrer Besonderheit hinnehmen wollen, so sind wiederum natürlich die Abstraktionen einzig in der Lage, allgemeingültige Wegweiser zu sein. „Begreifen" besagt ja gar nichts weiter, als Erscheinungen unter Abstrakta, die ihre Lebensfähigkeit *Werten* zu verdanken haben, unterordnen.

Eine Seelenforschung, die mit den einzelnen Tatsachen des Lebens beginnt, eine „induktive Psychologie", gibt es erst seit etwa drei Jahrzehnten. Was sie bisher erreicht hat, ist nicht ganz wenig, aber noch lange, lange nicht das Meiste von dem, was sie zu erreichen strebt. Die Schwierigkeit ihrer Aufgabe liegt nicht zum kleinsten Teil in der getreuen Feststellung der Tatsachen: der Forscher weiß — streng genommen — nur von seinem *eigenen* Seelenleben etwas unmittelbar; er muß sich selbst beobachten, und in dem Augenblick, da er seine Vorstellungen oder seine Gemütsstimmung auf ihre Eigenart prüfen will, sind sie schon nicht mehr aktuell, sind sie schon vergangen. Die gewöhnliche Selbstbeobachtung leidet im Hinblick auf ihre wissenschaftliche Verwertbarkeit unter dem Uebel, daß das seelische Erlebnis, zumal es für eine Beobachtung überhaupt nur in der Erinnerung gegeben ist, auch nur selten *zugleich* mit seinen Bedingungen und Veranlassungen erfaßt wird. Um dem abzuhelfen, dient nun das psychologische oder richtiger das psycho-physische Experiment. Unter kontrollierbaren, teils gleichbleibenden, teils planmäßig wechselnden äußeren Umständen werden durch qualitativ und quantitativ bestimmte Reize aller Art in einer großen Zahl gleichartiger Fälle zunächst einfache, dann zusammengesetzte Bewußtseinsinhalte ausgelöst, und nach den sofortigen Aeußerungen der Versuchspersonen wird der Wahrnehmungsvorgang, sein Inhalt und seine Gefühlsbetonung nebst den Versuchsbedingungen notiert, werden die Fehlerquellen in Rechnung gestellt und wird so der gattungsmäßige Charakter der seelischen Vorgänge ermittelt. Die diesen inneren Vorgängen zuzuordnenden äußeren, körperlichen Vorgänge sind erstens die Reize und zweitens die Vorgänge in unserem Organismus, und zwar im besonderen im Gehirn. Namentlich die anatomische und physiologische Untersuchung des Gehirns ist deshalb wesentlich, zumal Gestaltungen und Vorgänge des Gehirns, wenn auch nur mittelbar, so doch immer noch besser zu beobachten sind, als die immer auf und



Digitized by Google

nieder wogenden Bewußtseinsinhalte. Das psychophysische Experiment reicht aber natürlich nicht aus, um die Gesamtheit seelischer Vorgänge genau kennen zu lernen. Erstens nicht, weil sich die höheren, die verwickelten seelischen Erlebnisse gar nicht oder nicht zureichend experimentell hervorrufen lassen — beruhen sie doch oft auf einer einzigartigen Fügung von Umständen, die zudem dem Machtbereiche des Laboratoriums entrückt sind. Zweitens nicht, weil das seelische Geschehen, wie es sich bei dem normalen, erwachsenen und gebildeten Menschen unsrer hohen Kulturstufe findet, doch nur eine Art seelischen Geschehens ist. Und gerade zum seelischen Experimentieren eignet sich nur der Hochgebildete, denn nur er hat strenge Selbstkontrolle; anderseits aber ist gerade das Seelenleben niedrigerer Stufen natürlich einfacher, und es verspricht somit klarere Einblicke in die Grundformen des seelischen Lebens. Indes ist für jegliche Untersuchung, die uns auf dem Wege „von unten nach oben" seelische Tatsachen begreiflich machen will, die durch das Experiment ermittelte Erkenntnis die Voraussetzung. Die Analyse der einfach beobachteten, höheren und komplizierteren Erlebnisse wird um so wertvoller sein, je mehr der Beobachter mit den elementaren Vorgängen vertraut ist. Anderseits aber wird auch die psychologische Untersuchung des Geistes- und Gemütskranken, des Menschen niederer Kulturstufen, des Kindes und der Tiere nur dann ein wissenschaftlich brauchbares Ergebnis zutage fördern, wenn wir sie gemäß den wissenschaftlich gesichteten Erfahrungen an uns selbst deuten können. So erreichen wir allmählich wissenschaftliche Begriffe, so gelangen wir auf Grund eines umfassenden Tatsachenmaterials zu Begriffen, deren Erklärungstragweite um so größer sein wird, je einfacher ihre Merkmale sind und je geringer deren Zahl ist. Sie würden in der Tat unser Erkenntnisbedürfnis befriedigen. Vermögen wir z. B. eine Gesamtanschauung, wie sie uns etwa der Künstler darbietet, in Einzelanschauungen zu zerlegen und diese wiederum in ihrer Art und Bedingtheit dermaßen zu begreifen, daß uns ihr Zusammenhang in dem Kunstwerke als ein notwendiger, als ein gesetzmäßiger einleuchtet, — dann haben wir erst das Kunstwerk psychologisch voll verstanden.

Und welche Grundformen und welche Beziehungsgesetze erkennt denn nun heute die wissenschaftliche Psychologie allgemein an? Welche hauptsächlichen psychologischen Erkenntnisse sind heute dauernd gesichert? Davon zu sprechen ist bei dem geringen, mir hier zur Verfügung stehenden Raum ein nicht ganz einwandfreies Unternehmen. Wenn ich's wage, so geschieht es auf die Gefahr hin, hier etwas zu viel, dort etwas zu wenig zu behaupten.

Auch das Seelenleben untersteht ebenso wie die körperliche Natur dem Prinzip, daß jedes Geschehnis seine Ursache hat. Die Freiheit unserer Entschließungen im Sinne der Psychologie ist nur eine scheinbare, eine Freiheit des unkritischen Bewußtseins, das die Bestimmungsgründe seiner Handlungen nicht bemerkt und sie darum nicht vorhanden wähnt. Rein psychisch kennen wir nur Vorstellungen und an sie gebundene Gefühle; psychophysisch können wir — im Hinblick auf unsere Handlungen — den Komplex von Vorstellung und Gefühl als Strebung, Trieb und Wille bezeichnen, insofern das Gefühl als



Digitized by Google

Bewußtsein einer Förderung oder Hemmung unserer Lebensfunktionen mit der Vorstellung des Fördernden oder Hemmenden zu einer Einheit verknüpft ist und dieser Einheit des Bewußtseinsinhalts anziehende oder abwehrende Bewegungen des körperlichen Organismus, die auch ihrerseits im Moment ihres Geschehens vorgestellt werden können, zugeordnet sind.

Kein Seelenleben ohne Nervensystem und Gehirn. Es gibt nicht ein physisches Individuum und ein psychisches Individuum, sondern nur ein psychophysisches Individuum. Physisches Leben und psychisches Leben sind nur auf Grund allgemein anerkannter erkenntnistheoretischer Unterscheidungen für die Betrachtung zweierlei; gegeben sind sie in einem Organismus. Die Organisation ist wesentlich: sie rechtfertigt die Mannigfaltigkeit der psychophysischen und noch mehr der psychologischen Vorgänge und zugleich ihre Vereinheitlichung. Gedächtnis und Erinnerung sind nur möglich vermöge der Befähigung von Gehirn und Nervensystem, zur Wiederaufnahme bereits gehabter oder zur Aufnahme verwandter Eindrücke besonders disponiert zu sein; sie vollziehen sich vermittels der unendlichen Zahl von Verbindungen zwischen den Gehirnzellen, die bei dem räumlich-zeitlichen Zusammensein mehrerer erlebter Eindrücke sich knüpfen und bei der Reizung auch nur einer der Zellen durch einen neuen Eindruck sämtlich in verschiedenen Stärkegraden in Wirksamkeit treten.

Jeder Bewußtseinsinhalt ist ein Komplex auch isoliert erlebbarer einfacher Vorgänge, der Empfindungen und einfachen Gefühle. Die Qualitäten der Empfindungen sind unmittelbar abhängig von den Sinnesorganen, und es darf deren Reizung nicht zu schwach und nicht zu stark sein, um überhaupt eine Empfindung zu erwecken. Eine jede Empfindung hat ihre Gefühlsbetonung, und zwar Lust oder Unlust, wenngleich zumeist von sehr geringer Stärke. Die Beziehungen der seelischen Elemente sind entweder assoziativer Natur oder sogenannter apperzeptiver. Das heißt: an einen wirkenden Eindruck reihen sich die früheren Erlebnisse, ohne daß sie sich zu einem neuen seelischen Gebilde zusammenschließen; oder aber: es bilden sich neue Einheiten, Vorstellungen, Urteile, Begriffe, Affekte, Vorstellungs- und Begriffsreihen. Nicht die seelischen Gebilde als solche beharren im Gedächtnis, sondern ihre Bestandteile, und die Erinnerung beruht ebenso wie alles seelische Geschehen auf Assoziation, auf Verbindung der einfachsten Bestandteile.

Bewußtsein ist nie ruhender Zustand, Bewußtsein ist stets Geschehen.

Die Stärke jedes seelischen Erlebnisses ist eine Unterschiedsstärke, das heißt: sie ist abhängig von dem voraufgegangenen Erlebnis. Im besonderen gilt, daß der Bewußtseinsinhalt durch den Kontrast gesteigert wird. Der Umfang des Bewußtseins ist begrenzt: es kann in einem Augenblick nur ein Inhalt starke oder mittlere Intensität haben, während eine beliebige Zahl minder oder mindest intensiver Inhalte sich um ihn gruppieren kann. Alle Wahrnehmung, Aufmerksamkeit, Denken ist ein Vorwiegen eines Inhaltes und ein Zurücktreten der mit ihm gleichzeitigen übrigen Inhalte.

Seelische Entwicklung besteht erstens im Wachstum der Zahl und Mannigfaltigkeit der Erlebnisse und zweitens im Schaffen oder im



Digitized by Google

Annehmen solcher Einrichtungen, welche die Zusammenfassung einer Vielheit von Bewußtseinsinhalten unter dem Gesichtspunkte ihrer Verwandtschaft durch ein allgemein gültiges und andauerndes Symbol erlauben. Solche Einrichtungen sind die Gebärden, Signale, namentlich aber die Worte der Sprache und Schrift, die geläufigen Weisen der anschaulichen Darstellung (im engeren Sinne) sowie das öffentliche Verkehrswesen und die Sitte. Als wesentliche Unterstützung geistigen Fortschritts kommt schließlich in Betracht, daß die häufig wiederholten Handlungen und Erlebnisse nicht mehr besonders bewußt werden, und daß so die psychische Energie für neue Eindrücke und Aufgaben frei bleibt. Zwischen der seelischen Entwicklung des Einzelnen und derjenigen der Gattung und des Stammes sowie der sozialen Gemeinschaft, der dieser Einzelne zugehört, bestehen weitreichende Analogien. — — —

Das sind Behauptungen, über deren Richtigkeit die heutigen Psychologen so ziemlich einig sind, soweit sie, um nochmals Fechners Ausdruck zu brauchen, „von unten nach oben" bauen. Wieweit die Folgerungen aus solcher Denkarbeit auf die allgemeine Weltanschauung auseinandergehen können, das beweist gerade Fechners Beispiel, der fest an ein Weiterleben der Seele nach dem Tode nicht nur bei Menschen und Tieren, sondern auch bei den Pflanzen glaubte, während andere Bekenner derselben psychologischen Grundsätze im Parlamente der Geister bekanntlich auf der „äußersten Linken" stehen. Aber Betrachtungen darüber würden in Gebiete führen, die fern von den Grenzen liegen, auf die sich das Arbeitsgebiet des Kunstwarts aus guten Gründen zu beschränken hat.

Gewiß ist, was an dieser Stelle immer wieder betont worden ist: es wäre für unsere ernstere Kunstkritik auf das dringendste zu wünschen, daß sich ihre Vertreter mehr, als geschieht, mit der Psychologie als Wissenschaft vertraut machten, denn sie würden dadurch nicht nur einsichtiger und scharfblickender, sondern sie würden auch davor bewahrt werden, Tatbestände und Werte zu verkennen sowie Forderungen zu erheben, deren Verwirklichung wo nicht unmöglich, so doch naturwidrig wäre und darum gerade *nicht* zu wünschen ist. Chr D Pflaum

## Klavierspielapparate und musikalische Seelenwerte*

Im ersten Hefte des laufenden Kunstwart-Jahrgangs hat Engelbert Humperdinck seine Stimme zugunsten der „*Mechanischen Musik*" erhoben. Die Frage der mechanischen, oder richtiger *reproduzierenden* Instrumente oder *Apparate* hat in der Tat allgemeineres Interesse und Aufsehen erregt, als irgend eine Instrumentalfrage seit langer Zeit. Es sei darum erlaubt, auf diese Frage, die mir nicht nur eine musikalische, sondern geradezu eine psychologische oder ethische zu sein scheint, etwas gründlicher einzugehen.

* Zu den ungeklärten Streitfragen über die Musik unsrer Tage gehört die über den Wert der Klavierspielapparate. Nach Humperdinck geben wir einem andern angesehenen Künstler das Wort, der trotz aller Anerkennung für diese erstaunlichen Leistungen neuzeitlicher Erfinderschaft die den Apparaten gezogenen Grenzen feststellt und den Unterschied zwischen Handspiel und Spielvorrichtung eingehend erörtert.



Digitized by Google

Wenn man über eine Sache spricht, ist es notwendig, eben diese Sache genau zu erkennen, aber es herrschen gerade über unsere modernen Reproduktionsapparate die wildesten Ansichten. Zunächst ist keiner dieser Apparate ein Instrument, sondern lediglich eine tonlose Maschine; erst durch das Heranschieben an ein beliebiges Klavier werden Töne erzeugt. Ferner sind wohl zu unterscheiden diejenigen Apparate, die, einmal in Gang gebracht, die betreffenden Stücke ohne menschliches Zutun abspielen (Phonolisżt, Mignon) und diejenigen, bei denen der menschliche Wille erst den Vortrag erzeugt und beeinflußt (Pianola, Orphobella, Phonola, Apollo, Simplex usw.). Von der letztgenannten Gattung soll vor allem die Rede sein. Ihr Wesen besteht in folgendem: Vermittels zweier kleiner Fußtritte (wie beim Harmonium) wird die den Apparat treibende Saugluft in Tätigkeit gesetzt. Die Noten und Notenwerte sind dargestellt durch Löcher, die in eine, sich allmählich über einen „Kamm" voller Luftkanälchen abrollende Papierwalze eingestanzt sind. Sobald die Außenluft durch ein solches Loch in das entsprechende Kanälchen tritt, wird durch eine äußerst sinnreiche Kombination von Kanälchen, Ventilen und Bälgchen ein korrespondierender künstlicher „Finger" oder Hammer auf die Klaviertaste mehr oder minder stark niedergedrückt, der sich sofort wieder hebt, sobald das entsprechende Luftkanälchen durch Weiterrollen undurchlochter Papierteile wieder geschlossen wird.

Das wesentliche für uns ist hierbei der Anteil, den der vor dem Apparat sitzende Spieler an dem Vortrag haben kann. Er kann erstens durch stärkeres oder schärferes Treten den Stärkegrad der Musik, zweitens durch kleine Handhebel das Zeitmaß, bisweilen auch den Stärkegrad, und endlich drittens durch einen Druckknopf die Tätigkeit der Dämpfer (falsch Fortepedal genannt) beeinflussen.

Als vor etwa fünf Jahren die Pianolen aus Amerika Deutschland zu überschwemmen begannen, stellte sich heraus, daß diese erstens den unzureichenden Umfang von nur 65 Tönen hatten, und daß man ferner nur die gesamte Klaviatur in den Stärkegraden nuancieren, nicht aber irgendeine Melodie gegen die Begleitung hervorheben konnte. Sogleich siegte aber unsere deutsche Industrie mit der Vervollkommnung: „Phonola" genannt, welche 72 Töne und eine Vorrichtung besitzt, die den Diskant und den Baß im Ausdruck vollständig voneinander trennen kann und somit statt einer einzigen wenigstens eine zweifache, wenn auch die halbe Klaviatur gleichzeitig betreffende Nuancierung gestattet; ich lege daher unseren Betrachtungen nur die deutsche Phonola zugrunde. Die übrigen Apparate: Phonolisżt und Mignon werden nicht von Menschenkraft, sondern durch Motoren getrieben und können außerdem im hörbaren Effekt nichts anderes wirken, als die Phonola auch.

Wir haben nun zu untersuchen: was kann man auf der Phonola spielen, was sind ihre augenblicklichen Nachteile oder Vorzüge gegenüber dem Originalvortrag, und: würde das Ueberhandnehmen des Phonolaspiels und die entsprechende Abnahme des gewöhnlichen Klavierspiels einen künstlerischen oder seelischen Gewinn oder Verlust bedeuten?

Dürfte man den Ankündigungen der Fabriken glauben (denen



Digitized by Google

man bekanntlich immer einen Spielraum für Uebertreibungen lassen muß), so könnte man überhaupt alle Werke aller Komponisten mit vollendetem Ausdruck spielen, und zwar auch Klaviereinrichtungen von Orchesterwerken. Diese Annahme gibt ein falsches Bild von den Möglichkeiten solcher reproduzierenden Apparate, dem aber selbst bedeutende Künstler durch ihre bestätigende Unterschrift einen gewissen Glanz verleihen. Dies hat einen psychologischen Grund: nicht nur der Laie, sondern jeder gute Musiker, der der besten Wiedergabe durch eine Phonola beiwohnt, ist zunächst wahrhaft entzückt durch die wirklich verblüffende technische Präzision dieses Apparates und seine immerhin merkwürdige Nuancierungsfähigkeit, wenn ja auch diese immer nur eine relative ist. In dieser entzückten Stimmung fehlt nun den meisten die nötige, sozusagen bremsende Objektivität, und so werden sie sich weder sofort darüber klar, daß und inwiefern die meisten dieser Produktionen sich immer noch bedeutend von der lebendigen Vorführung ohne Apparat unterscheiden, noch darüber, daß natürlich meist nur die passendsten Stücke zur Gewinnung neuer Gläubigen ausgewählt werden. Zumal Orchesterstücke erfordern die allergrößte Differenzierung durch den Spieler, weil hier nicht nur die normalen Schwierigkeiten des Klavierausdrucks zu überwinden sind, sondern dem Klavier auch noch die Täuschung der Orchesterklangfarben „suggeriert" werden muß. Hier ist es namentlich, wo solche Reproduzierapparate für mein Gefühl versagen, ja geradezu fälschen: ich hörte einst die Tellouvertüre von einem sehr geschickten Phonolaspieler vortragen, der das größte Interesse an der besten Ausführung haben mußte; das Publikum war begeistert von der pikanten Korrektheit der Tonfolgen, ich aber hörte nie etwas so seltsam Mattes und Entstellendes.

Doch geraten wir hiermit schon in die zweite, von der ersten freilich nicht eigentlich zu trennenden Frage hinein, nämlich der etwaigen Nachteile des Phonolaspiels gegenüber dem Originalvortrage. Wir sahen schon, daß zu gleicher Zeit auf der Phonola nur zwei verschiedene Ausdrucksarten möglich sind; ein sforzando, ein forte, piano, crescendo, decrescendo usw. muß also immer zugleich mindestens die ganze obere oder die ganze untere Klaviaturhälfte betreffen, und der Bruch in der Mitte bedeutet einen steten Grund der Fürsorge des Spielers und eine unbequeme Grenze und Fessel. Nun ist technisch eine weitere Teilung der Klaviatur in vier oder mehr unterschiedliche Ausdrucksstrecken denkbar, aber ganz abgesehen von der Komplizierung für den Spieler würde dies doch nur, bildlich gesprochen, eine viereckige, statt einer kontinuierlichen Differenzierung der Ausdruckslinie bedeuten, ebenso wie etwa der Rollschweller bei der Orgel nur ein „treppenförmiges", kein wirklich absatzloses Crescendo erzeugt. Wenn man nun bedenkt, daß beim gewöhnlichen Klavierspiel jeder von unsern zehn Fingern seinen eigenen, selbständigen Ausdruck zu geben vermag, daß man da eine ausdrucksvolle Kantilene in jeder beliebigen Klaviaturlage von ganz anders nuancierten Figuren umspielen lassen kann, so sind dies schon sehr erhebliche Vorzüge des bisherigen Klavierspiels gegenüber der Phonola. Aber es fehlt dieser noch mehr: so z. B. ein wirkliches Fortissimo; dann können bei öfterer Wiederholung ein und desselben Stückes zwar die Geschwindigkeit und die Tonstärke verändert werden,



Digitized by Google

nicht aber die exakten Verhältnisse der einzelnen Töne zueinander; so möchte ein Spieler punktierte Noten etwas länger halten als ein anderer, oder eine Stelle leicht arpeggieren, die der erste wieder zusammen anschlägt, ein dritter wird eine Stimme hervorheben, an die der andere gar nicht gedacht hat, ein vierter wünscht eine Luftpause oder eine Fermate von einer Länge, wie es die gegebene Notenrolle an dieser Stelle vielleicht nicht zuläßt, ein fünfter wünscht einen Triller erst ziemlich weit, dann erst dichter (bei gleichem Allgemeintempo) zu machen, während der Verfertiger der Rolle vielleicht eine ganz gleichmäßige Trillerdichtigkeit eingezeichnet hat, und so weiter in infinitum. Wenn aber behauptet wird, man könnte jede künstlerische Regung auch als Phonolaspieler auf das Klavier übertragen, so ist das Uebertreibung und Irreführung.

Nun gibt es aber sogenannte Künstlerrollen, die das Spiel von d'Albert, Reisenauer usw. so „originalgetreu" wiedergeben sollen, daß man seinen „d'Albert im Hause haben" kann. Solange die Abwicklung dieser Rollen auf der gewöhnlichen Phonola vor sich geht, ist sie natürlich der Willkür des Spielers preisgegeben, also schon deswegen keine wirkliche Originalwiedergabe, vollkommener ist hierin der neue Apparat „Mignon". Jene Künstlerrollen werden nämlich so erzielt, daß durch eine wunderbar sinnreiche Vorrichtung das Originalspiel des betreffenden Künstlers, soweit möglich, gleich von den Tasten mechanisch aufgenommen und dann auf der Rolle fixiert wird, einschließlich der Temponahme; eine solche fertige Rolle wird dann in dem Mignonapparat mechanisch wiedergegeben, ist also nicht mehr subjektiven Veränderungen unterworfen, die die Eigenart des betreffenden Virtuosenspiels wieder zerstören können. Dies blendet im ersten Augenblick sehr, ein zuverlässiges Urteil wäre aber erst möglich, wenn man unmittelbar nach dem Originalspiel die mechanische Wiedergabe zum Vergleich hören könnte. Vor allem aber sind selbst im günstigsten Fall auch diese Reproduktionen den Einschränkungen unterworfen, die wir zu Anfang an der Phonola auszusetzen hatten. Die deutsche Phonola und Mignon stehen also zwar unerreicht da, aber sie bieten keinen vollgültigen oder nahezu ebenbürtigen Ersatz für künstlerisches Klavierspiel.

Bleibt aber auch dann die Behauptung der Phonolaapologeten bestehen, daß es wünschenswert sei, daß zwar die wirklich bedeutenden Klavierkönner in Wirksamkeit bleiben, aber im übrigen neun Zehntel alles Klavierübens und -spielens unterbleibe und der „künstlichen" Hausmusik Platz mache? Ich glaube, nein! und zwar aus folgenden Gründen: Einmal scheint noch zu wenig bekannt zu sein, daß es durchaus nicht so einfach ist, gut Phonola zu spielen; sieht man von einigen glatten, wenig differenzierten Stücken ab, so gehören nicht Tage oder Wochen, sondern Monate und Jahre dazu, bis man wirklich vollgültig geschmackvoll spielt. Und ein geschmackloser Phonolalenker ist ein ebensolches Ungeheuer wie ein stümpernder Klavierreiter, dieser stümpert nur primitiv, jener brillant! Uebermäßiger Pedalgebrauch, unverständige Stärkeverteilung, vor allem falsche Tempi werden genau so blühen, und dabei wird der Dilettantendünkel eher noch zunehmen. Doch halt, da ruft jemand: Metrostyle! Gewiß, Metrostyle ist eine amerikanische



Digitized by Google

Erfindung, die es ermöglicht, auf der Pianola durch einen einfachen Hebel genau das Tempo innezuhalten, das auf der Notenrolle in einer fortlaufenden Linie sichtbar verzeichnet steht. Also würde der Pianolaspieler wenigstens das einmal vorgeschriebene Zeitmaß stets wieder richtig innehalten können. Und doch ist dies wieder ein Element des Unkünstlerischen, denn gerade in den geringen oder manchmal auch großen Abweichungen des Tempos liegt ein künstlerischer Reiz, ein Künstler läßt sich wenigstens im allgemeinen nicht ein starres Tempo aufdrängen. Dies hat auch der deutsche Erfinder der Phonola anerkannt und diese oder eine ähnliche „Eselsbrücke" niemals an seinen Apparaten angebracht. Wollen aber Phonolaspieler nicht ebenfalls eine Plage für ihre Mitmenschen, oder Versündiger gegen die Kunst werden, so werden sie ebenfalls genötigt sein, guten Unterricht zu nehmen, um für Tempo, Pedalgebrauch, Akzentuierung und sonstige, dem subjektiven Empfinden anheim gegebene Vortragskunst die nötige Ausbildung zu finden, und mit dem „sofort Klavier spielen können" ist es nicht sehr weit her.

Doch nun kommen wir auf den Hauptpunkt, um dessentwillen eigentlich die bisherigen Betrachtungen vorausgeschickt werden mußten: Selbst *wenn* das Phonolaspiel so ganz leicht wäre, und wenn es in allen Familien, Instituten usw. Eingang fände, und wenn es schließlich ein ganz vollkommener Kunstspielapparat würde, so *würde trotzdem ein solcher Zustand*, wenn er einen großen Teil des heutigen Klavierspiels verdrängte, einen großen *seelischen Verlust* für die Menschheit bedeuten! Man vergegenwärtige sich folgendes: Jede Melodie, jeder einfache Harmoniesatz, jedes rhythmische Gebilde, von den schweren und schwersten Stücken zu geschweigen, erfordert im Gehirn, in der Nerven- und Muskeltätigkeit eine ganze Fülle nicht nur von subtilen, komplizierten Vorgängen, sondern auch eine unendlich summierte Menge von selbständigen *Entschlüssen*, die alle einen Gewinn, eine Stärkung, eine erzieherische Differenzierung der Seelenkräfte bedeuten, und die zum größten Teil wegfallen, wenn zum Klavierspielapparat übergegangen wird. Es ist ein größerer seelischer Gewinn für einen Menschen, wenn er schlecht und recht einen Tanz, eine Sonatine, eine Bachsche Invention, einen leichten Prélude von Chopin spielen kann, als wenn er das komplizierteste Stück auf einer Phonola abschnurren kann. Diese Flucht aber vor diesen seelisch und körperlich *erzieherischen Entschlüssen* ist nur ein kleines Glied in der Kette der modernen Verflachungen. Man denke nur an die greulichen Akkordzithern, wo ebenfalls der Entschluß, auf freier Saite den richtigen Griff ohne jede künstliche Nachhilfe zu tun, jämmerlich geschwächt wird, oder an die Mund- und Ziehharmonika, bei der, auch abgesehen von dem ordinären Ton der Zungen, das Ohr geradezu systematisch an die falschen, rohen Harmonien gewöhnt wird, die namentlich beim Einziehen der Luft so leicht erzeugt werden (sehr zum Unterschied von der heute fast vergessenen Harmoniflute), während die einfachste Flötenmelodie zu lernen veredelnder auf den Spieler wirkt, als alle Mund- und Ziehharmonikas. Oder man denke an die bildende Kunst: wer eine bescheidene Landschaft einigermaßen plastisch nach der Natur zu malen versteht, hat unendlich mehr für seinen



Digitized by Google

seelischen Wert getan, als wenn er ein Dutzend vorzüglicher Photographien von demselben Gegenstand aufgenommen hätte. Manche Parallele enthalten auch die Begriffe: nivellierender Zentralstaat und individualisierender Bundesstaat, bequeme Reise im Luxuszug durch eine schöne Gegend und intime Fußreise durch die gleiche Strecke, raffinierter chemischer Veilchengeruch und der Duft eines einzigen, infolge eines unendlich verwickelten Lebensprozesses gewordenen Veilchens usw. Der Mann, der mir sagt: ich kann und mag nicht Klavier spielen oder spielen lernen, aber es mit der Phonola zu spielen ist mir ein inniger Genuß — dieser Mann hat mir eine gewisse seelische Schwäche offenbart.

Es wird nun nicht an solchen fehlen, die meinen: man dürfe nicht aus (angeblich) rein prinzipiellen Gründen eine aufblühende Industrie durch Tadel und Verkleinerung schädigen. Dies ist jedoch durchaus nicht zu besorgen, denn ebensowenig wie die Korsettfabriken durch den gesunden Kampf gegen den Korsettblödsinn plötzlich ruiniert werden, ebensowenig wird die deutsche Phonola- und Mignonfabrikation durch richtige Erkenntnis von ihrem im innersten Kern doch unkünstlerischen Wesen seitens der Künstler ruiniert. Sie wird von der allmächtigen Mode etliche Jahre ihren redlich verdienten Gewinn einheimsen. Was wir Künstler, Kunstfreunde und Kunstärzte zu tun haben, ist aber: dafür zu sorgen, daß die individualistische, persönliche Kunstübung niemals einer noch so blendenden mechanischen Kunst gleichgestellt oder gar untergeordnet werde, sei jene auch noch so bescheiden. Jeder muß in seinem Kreise und nach seinen Kräften nach wie vor dazu beitragen, daß die Musikausübung und vor allem der Musikunterricht immer mehr vervollkommnet werde. Nie aber wird er die Phonolaverbreitung aktiv unterstützen, es sei denn etwa in der Verhinderung der Aufnahme schlechter Werke in die Notenrollen.

Wer die 950 Mark, die ihm die Anschaffung der Phonola kostet, und die paar hundert Mark für Ankauf oder Miete der Rollen anwendet, um besseren Unterricht zu erhalten, wer in seinem Haus oder Kreise für nötigenfalls bescheidenes Erlernen von Klavier, Flöte, Horn, Violoncello, Gitarre, Volksliedervortrag oder Kanongesang usw. sorgt oder sich bemüht, der tut mehr für seine eigene oder seiner Mitmenschen seelische Persönlichkeit und mehr für das lebendige Wirken der Kunst, als wenn er sämtliche Liztsche Rhapsodien in teilweise „verblaßter" Auflage exakt und sicher mit der Phonola herunterrasselt, ohne einen Ton Klavier spielen zu können.

Aloys Obrist

## Sprechsaal

(Unter sachlicher Verantwortung der Einsender)

### Zum Zeichenunterricht in den Schulen

Schultze-Naumburg hat hier kürzlich (Kw. XIX, 7) schwere Bedenken gegen die einseitig impressionistische Ausbildung unseres heutigen Malergeschlechtes geäußert. Seine Ausführungen geben einen



Digitized by Google

willkommenen Anlaß zu der Frage, wie es denn bei den entsprechenden Punkten an den „allgemein bildenden" Schulen steht.

Daß sich auf dem Gebiete des Zeichenunterrichtes an Volks- und höheren Schulen in den letzten Jahren eine Umwälzung vollzogen hat, dürfte auch dem Laien bekannt sein, weniger aber die Tatsache, daß die Folge dieser Umwälzung im wesentlichen dahin zu führen droht, den Zeichenunterricht dem Impressionismus auszuliefern. Möge die Klarstellung dieser Tatsache beim Kampf um den Zeichenunterricht etwas vorsichtiger machen.

Ich brauche nur die markantesten Züge der Reform aufzuzählen, um ihren impressionistischen Charakter zu erhärten: das Hinausweisen aller auf das Konstruktive gerichteten Ueberlegungen (wobei gar nicht von wirklich auszuführenden Konstruktionen die Rede zu sein braucht), das Verdrängen der bescheidenen Zeichnung zugunsten der Malerei, die Forderung des unmittelbaren Malens ohne Vorzeichnung schon in den untersten Klassen, der Widerwille gegen die „korrekte" Zeichnung, die Vorliebe für schnelles, verschwommenes Skizzieren, die Forderung nach Flächenauffassung beim Arbeiten, das beliebte Darstellen von Silhouetten und gerade solchen Dingen, die sich für Maltechnik besonders gut eignen, und von recht unregelmäßigen Gebilden, an denen sich Zeichenfehler schlecht kontrollieren lassen, der immer wiederholte Hinweis auf die japanische Kunst, der völlige Bruch mit der Überlieferung und neuerdings die Vorliebe für das Malen mit pastösen Farben. Für alle diese Charakteristika ließen sich mit Leichtigkeit Belege aus der neueren Zeichenliteratur erbringen, aber das würde hier zu weit führen. Ein Blick auf die Illustrationen der Reformschriften, auf die Beilagen der letzten Jahrgänge in den Zeichenlehrer-Zeitschriften und auf neueren Schulzeichenausstellungen, die sich in dem Hervorkehren des malerischen Elementes gegenseitig zu überbieten suchen, wird den Zweifler von der Vorherrschaft des Impressionismus im heutigen Zeichenunterrichte überzeugen.

Wenn aber schon starke Bedenken gegen die einseitige Pflege des Impressionismus an Kunstschulen geäußert werden, mit wieviel mehr Berechtigung darf man dann vor ihrem Einzuge in den Zeichenunterricht der „allgemein bildenden" Schulen warnen! Der Zeichenunterricht soll den Schüler mit einer besondern Art von Ausdrucksmittel, nämlich dem bildlichen, vertraut machen, soll ihn lehren, sich mit den einfachsten Mitteln klar auszudrücken und das von andern Personen zum Ausdruck Gebrachte richtig zu deuten. Indem der Schüler sich ehrlich müht, dieses Ziel zu erreichen, wird sicher auch Herz und Verstand erzogen, da liegt die ideale Aufgabe des Zeichenunterrichtes. Die Schule hat zuerst für die Wochentage, dann erst für die Feiertage des Lebens zu sorgen, wohl ihr, wenn sie es versteht, beides zu erreichen, aber wehe ihr, wenn sie nur Leute vom Schlage des Hans guck in die Luft erzieht! Aus der Schule gehen Handwerker aller Art, Naturforscher, Archäologen, Architekten, Ingenieure, Fabrikanten, Seeleute, Förster, Offiziere, Kaufleute und Vertreter von manchen anderen Berufen hervor: man nenne mir nur einen Beruf außer dem des Malers, für den die Fähigkeit, etwas flächenhaft breit oder sagen wir überhaupt nur in Farben hinzusetzen, wichtiger ist, als die, eine



Digitized by Google

klare, verständige Zeichnung anzufertigen! Gerade der Wunsch, etwas Sichtbares aus der Natur in einfache Linien zu übersetzen, die Notwendigkeit, von Zufälligkeiten in Beleuchtung und Farbe bis zu einem gewissen Grade zu abstrahieren, zwingt den Zeichner, sich in das Wesen des Gegenstandes zu vertiefen, diesen nach allen Richtungen hin zu durchforschen, d. h.: gerade die Zeichnung lehrt, die Natur denkend zu betrachten.

Ich wende mich nicht gegen den Impressionismus überhaupt — dazu habe ich vor ihm viel zu viel Respekt —, wohl aber gegen die einseitige Pflege des Impressionismus in der „allgemein bildenden" Schule.

Otto Scheffers

## Lose Blätter

### Aus Gerhart Hauptmanns „Und Pippa tanzt"

Vorbemerkung. Gerhart Hauptmanns neueste dramatische Arbeit, das vom „Lessingtheater" zum ersten Male aufgeführte vieraktige „Glashüttendrama" „Und Pippa tanzt", ist beim Publikum wie bei der Kritik auf einen zum mindesten recht kühlen Skeptizismus gestoßen. Ein kleiner Auftritt, der sich nach Schluß der ersten Vorstellung vor dem Theatergebäude abspielte, mag dafür Zeugnis ablegen. Da stand eine Gruppe von Kritikern und nur genießenden Zuschauern beieinander, und einer davon hielt einen vorübergehenden Bekannten mit den Worten an: „Sagen Sie, wir philosophieren da eben über die Gestalt der Pippa; fünf verschiedene Erklärungen haben wir schon. Können Sie nicht mit einer neuen das halbe Dutzend voll machen?" In der Tat, das war ein bezeichnendes Stimmungsbild für die durcheinander schwirrenden und flirrenden Gedanken, mit denen uns das Stück entließ. Eine grundlegende und ausschlaggebende ästhetische Frage ist damit aufgeworfen: soll sich ein „Märchen", wenn der Vorhang zum letzten Male gefallen ist, mit seinem Sinn und seiner Bedeutung klipp und klar vor uns enthüllen, oder darf ein Rest zurückbleiben, der uns noch weiterhin Rätsel aufgibt und uns Zweifeln überläßt? Für beide Möglichkeiten gibt es in unserer Literatur Beispiele genug, von Kalidasa bis auf Ludwig Fulda; ich glaube aber, daß in allen Fällen der größere dichterische Wert auf seiten derer zu suchen ist, die den Bruch und das Fragezeichen einer glatten Lösung und einer geraden Rechnung vorgezogen haben. Ja, es scheint mir geradezu zum dichterischen Wesen und zur künstlerischen Daseinsberechtigung des Märchens, auch des dramatischen, zu gehören, daß einer Mehrdeutigkeit seiner Gestalten und Vorgänge die Tür offen bleibt. Eines aber dürfen und müssen wir von diesen eigensinnigen Kindern der Phantasie, wofern sie als Kunstwerke gelten wollen, verlangen: daß ihr Grund- und Keimgedanke in der Seele des Dichters klar und fest angeschaut war, daß ein gerader und organisch gewachsener Stamm da ist, mögen sich die Nebenschößlinge noch so kraus und bunt um ihn ranken. Daran aber scheint es mir bei Hauptmann zu fehlen, wie das Schaffen dieses Dichters denn wohl überhaupt die Klarheit der Idee und die heitere Ruhe der Anschauung vermissen läßt. Vielmehr haben wir nur zu oft den Eindruck, eine halbe Melodie oder ein vages, verschwimmendes Bild schwebe vor ihm her, er jage ihnen, ein leidenschaftlicher Sucher und



Digitized by Google

Spürer, nach, aber er lasse sich dabei gar zu leicht auf Seitenpfade locken, weit ab von dem Ziel, das er einmal hat aufdämmern sehen, das ihm dann bei der Ausführung aber nur hin und wieder einzelne verlorene Strahlen zusendet.

So, denk ich mir, ist es Hauptmann auch bei seinem neuesten Märchendrama gegangen. Was ihm im Augenblick der frühesten Empfängnis vorgeschwebt hat, ist, zumal wenn wir uns seiner eigenen Andeutungen bedienen, nicht gerade schwer zu erfassen. Es reizte ihn, um es ganz kurz zu sagen, das verschiedene Verhältnis der verschiedenen Menschheitsstufen zu dem ewig beweglichen Ideal der Schönheit zu versinnbildlichen. Pippa, das „liebliche Kind von Murano", das auf die schlesische Erde verschlagen ist und dessen eigenstes Wesen sich im weniger kunstvollen als nachtwandlerischen Tanze offenbart, ist jenes traumhaft verschleierte Etwas, das vor allen schönheitsdurstigen Seelen „in schönen Farben oder anmutigen Bewegungen" hin- und hertanzt, mögen sie sich über die Erfüllungsart dieser ihrer Sehnsucht nun mehr oder weniger klar sein, sie nur dumpf ahnen oder sie hinter trüben Leidenschaften mit schuldiger Hand verschleiern. Ganz und auf die Dauer wird sie keinem zuteil; in dem Augenblick, da der von ihrer Gunst Begnadete die innigste Vereinigung, den dauernden Bund mit ihr zu schließen gedenkt, sinkt sie tot dahin, ihm zum Troste aber wandelt ihr Schatten, die Illusion, mit ihm die ferneren Pfade seines Lebens. Bezeichnend sind die Vorstellungen und Anschauungen, die die verschiedenen um sie werbenden Abstufungen des Menschentums von ihr haben. Der noch halb im Tierzustand steckende alte Glasbläser Huhn, der um die erloschenen Feuer seines Hüttenwerkes trauert, sieht in ihr geradezu das letzte Fünkchen, das aus der ersterbenden Weißglut sprang, ehe der geliebte Ofen für immer erkaltete. Der sinnliche Genußmensch und Durchschnitts-Erdensohn, den der Glashüttendirektor vertritt, freut sich an den noch halbverschlossenen, um so ahnungsvolleren Reizen des an der Schwelle zur Jungfräulichkeit stehenden Kindes. Der in halb überirdischer Kraft und Schönheit, im Dufte einer neuen Jugend blühende Greis Wann, der, reifer und lichter Weisheit voll, in Schnee und Eis resigniert hat und nur auf den Eintritt in eine „andre kosmisch-musikalische Brüderschaft" wartet, begrüßt in ihr ein Fünkchen aus den Paradiesen des Lichtes, eine von allen irdischen Gewändern befreite, ganz wesenhaft gewordene Erscheinung, die aus dem Märchen kommt und wieder ins Märchen zurückfließt. Mitten zwischen diesen verschieden abgestuften Menschen steht Michel Hellriegel, der wandernde Handwerksbursche aus dem Schwabenlande. Er hat noch nicht die entsagende Reife und Ueberlegenheit der „mythischen Persönlichkeit" Wann, die nur einen kurzen Augenblick von dem unwiderstehlichen Zauber Pippas überwältigt wird, um dann schmerzlos zu verzichten; er drückt das Seelchen unter einem herzhaften Kusse an seine Brust und macht es kurz entschlossen zu seiner Wandergefährtin — aber er hat in seiner reinen Parzifal-Torheit, in der keuschen Einfalt seines Herzens und der schwebenden Leichtigkeit seiner Phantasie auch nichts mehr mit den brutalen Instinkten des halb noch den Elementen angehörenden alten Wald- und Hünenmenschen gemein und steht in einer anderen, höheren Sphäre als der seinem kommenden und gehenden Sinnenkitzel untertane Hüttendirektor.

In diesem Schwabenjüngling hat Hauptmann ein Stück von der deutschen Volksseele lebendig zu machen gesucht. Vor allem der starke romantische



Digitized by Google

Zug und der krause, mit den bittersten und gefährlichsten Dingen wie ein Kind scherzende Humor sind Offenbarungen, die zu jedem deutschen Gemüt mit Urlauten geheimer Verwandtschaft sprechen müssen. Gewiß stecken in dieser Gestalt, wie so oft bei Hauptmann, wieder sehr starke, aus der Literatur — man denke nur an Eichendorffs Taugenichts und an Ibsens Peer Gynt — abgeleitete Motive, und so entbehrt auch dieses Gebilde seiner Phantasie der Ursprünglichkeit und der ungebrochenen Einfalt. Dennoch: es sind Elemente darin, die aus den Quelltiefen unsers Volkstums heraufgeschöpft sind. Und schon die sich darin aussprechende demütig suchende Andacht und Ehrfurcht vor den heiligen Mächten, die im Verborgenen das lebendige Kleid unseres Poesie gewordenen Wesens weben, sollte solcher hochmütigen Wegwerfung wehren, wie sie sich ein Teil der Berliner Kritik erlaubt hat. Ohne Rückhalt muß zugegeben werden, daß Hauptmanns schöpferische Gestaltungskunst, ja daß auch wohl schon seine bildnerische Vorstellungskraft nicht ausgereicht hat, die Schatten, die vor ihm hertanzten, zu einem aus sich selbst überzeugenden Leben zu erwecken, und daß es eine arge, verhängnisvolle Selbsttäuschung ist, wenn ein schmächtiger Denker wie er seinem Gedankenschifflein eine so schwere Fracht von Anspielungen, Symbolismen und philosophischen Erkenntnissen aufbürdet, wie er sich in diesem „Glashüttenmärchen" zu tun vermißt. Wenn Schaffen heißt, aus Wünschen und Träumen Wesen bilden, so ist dies dramatisierte Märchen als Ganzes genommen gewiß kein großes Schöpferstück. Aber auch in einem verfehlten Werke können noch so viele Schönheiten und Reichtümer liegen, daß man ihretwillen getrost zehn andre, in Exaktheit und gemeiner Deutlichkeit der Dinge prangende Werke in Kauf gibt. Alles, was *sie* haben und bringen, tragen sie uns auf ihren beiden flachen Händen entgegen, ihre Gewänder haben keine Falten, ihre Seelen keine Geheimnisse. Bei Hauptmann mag der Verstand tausendmal die Achsel zucken, auch aus seinen Verworrenheiten schlagen noch Töne einer Lebens- und Sterbensmelodie an unsere Herzen, die fortklingen, wenn die Erinnerung an jene wohlgefügten Konzertstücke längst schlafen gegangen ist. Darum verweisen wir jeden, der solchen Tönen lauschen mag, auch wenn sie sich zu keiner starken, geschlossenen Symphonie zusammenfinden, auch auf Gerhart Hauptmanns neuestes Werk, und noch lieber als auf die vieles verdunkelnde Aufführung auf das einsame Lesen des Buchs. Es ist bei S. Fischer in Berlin soeben erschienen.

*Friedrich Düsel*

### Aus dem letzten Akte

[Droben in des greisen Wanns einsamer Behausung. Draußen tiefer Winter. Der alte Huhn, der die ihm entflohene Pippa gesucht hat, ist von Wann überwältigt worden, nun liegt er röchelnd auf der Ofenbank. „Seine Brust ist bloß, das lange rostrote Haar fällt bis auf die Erde." Wann, Michel Hellriegel und Pippa bemühen sich um ihn. Hellriegel hat eben einen Eimer voll Schnee hereingeholt.]

*Wann*: Was hast du draußen gesehen, Michel, daß du so bleich wie ein Handtuch bist!

*Hellriegel*: Ich wüßte nicht! (Während des Eisauflegens.) Es ist ja gar nicht das alte Haarwald-Gebirge, das in der Schenke mit dir getanzt hat und gesprungen ist, und dem ich dich glücklicherweise entführt habe.

*Pippa*: Sieh nur genau hin, er ist es doch!

*Wann*: Aber er ist unser Bruder geworden!



Digitized by Google

Pippa: Was ist dir, Michel? wie siehst du denn aus?

Wann: Was hast du draußen gesehen, daß du so weiß wie ein Handtuch bist?

Hellriegel: Nun meinethalben: ich habe niedliche Dinge gesehen! Es war, sozusagen, wie eine Wand von fischmaulschnappenden Weibsvisagen, hübsch Entsetzen erregend! hübsch grausenhaft! Ich möchte sie nicht hier im Zimmer haben. So ist's, wenn man vom Hellen ins Dunkle kommt! —

Wann: Am Ende lernst du das Gruseln noch!

Hellriegel: Es ist allerdings kein Vergnügen, draußen zu sein. Augenscheinlich haben die Damen Halsschmerzen — man sieht es den zuckenden, schwarzviolett geschwollenen Gurgeln an! — wozu wären sie sonst mit einem dicken Halstuch von langen, geifernden Würmern umknotet!

Wann: Gelt Michel, du blickst dich nach Beistand um!

Hellriegel: Wenn nur die spaßhaften Engelchen nicht durch die Wand drücken!

Wann: Michel, könntest du nicht noch einmal ins Freie gehen und mit lauter Stimme ins Dunkel rufen, daß er kommt?

Hellriegel: Nein! das geht mir zu weit, das tue ich nicht!

Wann: Du fürchtest den Blitz, der erlösen soll? So mach' dich gefaßt, Gottes Lob auf eine markerstarrende Weise heulen zu hören, da anders dem Einbruch der Meute nicht zu steuern ist!

(Der alte Huhn stößt einen solchen Schmerzensschrei aus, daß Pippa und Hellriegel in mitleidiges Wimmern ausbrechen und willenlos hingerissen auf ihn zueilen, um ihm Hilfe zu bringen.)

Wann: Keine Uebereilung! es hilft euch nichts! — Hier ist keine Gnade! Hier rast der giftige Zahn und der weißglühende Wind, solange er rast! Hier keltern typhonische Mächte den gellenden Qualschrei rasender Gotteserkenntnis. Blind, ohne Erbarmen, stampfen sie ihn aus der heulenden und vor Entsetzen sprachlosen Seele aus.

Hellriegel: Kannst du ihm denn nicht beistehen, Alter?

Wann: Nicht ohne ihn, den du nicht rufen magst.

Pippa (zitternd): Warum wird er so auf die Folter gestreckt? Ich hab' ihn gefürchtet und hab' ihn gehaßt! aber warum wird er mit einer solchen Wut und einem so unbarmherzigen Haß verfolgt? . . . ich fordere es nicht!

Huhn: Was denn? lußt los! lußt los! lußt los! schlagt mir de Fangzähne nee ei a Nacka! lußt los, lußt los! reißt m'r de Schenkel ne vo a Knocha! reißt mir a Leib ni uf! zerreißt mich nee! zerreißt mir de Seele nee ei Sticke azwee!

Hellriegel: Himmeldonnerwetter nochmal! wenn das eine Kraftprobe sein soll, wenn der große Fischblütige damit jemand zu imponieren gedenkt . . . mir imponiert das jedenfalls nicht! höchstens zwangsweise! — Hat er denn vor seiner Schöpfung nicht mehr Respekt, oder kann er nichts? daß er alle Augenblicke mal was kurz und klein haut? und zwar auf diese besondere Manier, die ihm doch hoffentlich nicht der einzige Spaß von der Sache ist!

Wann: Die Hauptsache wäre doch eigentlich, Michel, daß einer von uns geht und nachsieht, wo der, den wir sehnlich erwarten, bleibt. Dein Reden bringt uns nämlich nicht weiter.

Hellriegel: Geh du hinaus! ich bleibe hier.



Digitized by Google

Wann: Gut! (Zu Pippa.) Aber tanze du nicht etwa mit ihm!

Hellriegel: O, Himmel! wenn einer in solcher verzwickten Lage noch Witze macht, was soll man da zu dem Unglück sagen?!

Wann: Trau, schau, wem! gib jedenfalls acht auf das Kind! (Wann entfernt sich durch den Flur.)

Pippa: Ach, wenn wir bloß hier fort wären, Michel!

Hellriegel: Das wünschte ich auch! Gott sei Dank, daß wir jedenfalls jetzt auf der Höhe sind! Wir können morgen mit Tagesanbruch — meinethalben auf Schlitten, das geht sehr gut! — den südlichen Abhang hinuntersausen. Dann sind wir aus dieser Gegend der Walchen und Kugelblitze und grunzenden Paviane für immer heraus!

Pippa: Ach, wenn er bloß nicht wieder schreien wollte!

Hellriegel: Laß ihn schreien! es ist immer besser hier: die Stille draußen schreit noch entsetzlicher.

Huhn (mit schwerer Zunge): Mörder! Mörder!

Pippa: Er hat wieder gesprochen! — Ich glaube, der alte Spielzeughändler hat ihm etwas zuleide getan!

Hellriegel: Klammere dich an mich! drücke dich fest an mein Herz.

Pippa: O, Michel, du stellst dich so ruhig, und es pocht so wild!

Hellriegel: Wie deins!

Pippa: Und seins! — ich höre seins auch pochen! — wie mächtig es arbeitet! — wie schwer es sich müht!

Hellriegel: So? ist es wirklich ein Herz, das so pocht?

Pippa: Was denn sonst? so horch doch, was soll denn so pochen?! Ich weiß nicht, es zuckt immer so schmerzlich durch mich . . . es reißt mich immer so bis in die Zehenspitzen — bei jedem Schlage, als müßt ich mit. —

Hellriegel: Sieh mal, ein kannibalischer Brustkasten! sieht er nicht aus, wie ein mit roten Zottelhaaren besetzter Blasebalg? und als müßte er immer etwas wie'n Schmiedefeuerchen aufblasen.

Pippa: O, wie ihm das arme, gefangene Vögelchen immer so angstvoll gegen die Rippen hüpft! — Michel, ob ich ihm meine Hand einmal auflege?

Hellriegel: Mit meiner Erlaubnis! es kann nichts geben in aller Welt, was von einer so wundertätigen Wirkung ist!

Pippa (legt Huhn die Hand aufs Herz): Ich wußte ja gar nicht, daß der alte Huhn unter seinen Lumpen so weiß wie ein Mädchen ist! —

Hellriegel: Siehst du, es wirkt! er ist schon ruhiger! — Und nun geben wir ihm noch ein wenig Wein, damit mag er dann friedlich hinüberschlummern. (Er tritt an den Tisch, um Wein einzugießen, Pippa läßt ihre Hand auf der Brust ruhen.)

Huhn: Wer legt m'r sei Poatschla auf de Brust? — Ich soass ei mir drinne — im Finstern — wir soassa im Finstern! die Welt woar kalt! — 's wurde kee Tag nimehr, kee Murga nimeh! do soassa mir um a kahla Glasusa rim! — und do kama de Menscha, ju ju . . . . do kama se vu weither durch a Schnee gekrocha! se kaama vu weither, weil se hungrig woarn: se wullten a Brinkla Licht uf die Zunge han! se wullta a klee bißla Wärme ei ihre verstarrte Knocha eitrinka. — A su is! — und do loga se ei d'r Nacht im de Gloashitte rum! — mir herta se ächza! mir herta se wimmern. Und do stonda mir uf und schierta eim Aschenluche rum — uf eemol stieg noch a eenzigstes



Digitized by Google

Fünkla . . . a Fünkla stieg aus der Asche uf! — o Jees, woas stell ich ock mit dem Fünkla uf, doas uf eemal wieder aus d'r Asche gestiega iis? — soll ich an Diener macha, Fünkla? sohl ich dich eifanga? sohl ich nach dir schlo'n, Fünkla? — sohl ich mit dir tanza, kleenes Fünkla?

Hellriegel: Sag ja, sag ja, widersprich ihm nicht! — Du, sage doch mal, wie das weitergeht! — Hier, trinke zuerst mal einen Schluck, alter Urian! Heute dir — morgen mir! wir wollen zusammenhalten, weil ich im innersten Herzen doch auch so was, wie so'n verschneiter, gespenstischer Glasmacher bin.

Huhn (nachdem er getrunken): Blutt! schwarzes Blutt schmeckt gutt! oaber, woas der Sichte macht, mach ich ooch! ich mache oo Glasla! o jee, woas hoa ich ni schun oll's aus'm Glasufa rausgebracht! Perln! Edelsteene! großmächt'ge Humpa! — immer nei mit'm Feifla ei a Satz! — Luß gutt sein, ich tanz mit dir, kleenes Fünkla! wart ock: ich zind m'r a Gloasufa wieder uf! wie de Weißglut aus a Löchern bricht! mit 'm ahla Huhn kommt keener ni mit! satt ihr se ei d'r Feuerluft rumtanza?

Hellriegel: Wen meinst du denn?

Huhn: Wan? woas denn? dar wiß woll no nee, daß das Madl aus'm Gloasufa stammt!

Hellriegel (kichernd): Hör doch mal, Pippa, du stammst aus dem Glasofen!

Pippa: Ach, Michel, mir ist zum Weinen zumut.

Huhn: Tanze, tanze! doas a weng lichter wird! foahr hie, foahr her, doas die Leute Licht kriega! zind uf! zind uf! m'r wulln oa de Arbeit giehn!

Hellriegel: Hör mal! bei so 'ner Gelegenheit möcht ich wirklich mal mitmachen! Teufel nochmal! und nicht bloß ein Gesellenstück . . .

Huhn: Mir stoanda im unsern Gloasufa rum und ringsum aus d'r sternlosa Nacht kruch de Angst! (Er röchelt stärker.) Mäuse, Hunde, Tiere und Vegel krucha ei's Feuerla. 's woard klenner und klenner und wullte auslöscha! mir soaga uns oa und soaga immer — o Jees, die Angst! ins Feuerla nei! — Da fiel's zusamma! da schriega mir uf! und wieder kam a blau Lichtla! da schriega mir wieder! und dann woarsch aus! — Ich soaß ei mir, ieber me'm kahla Feuerla! ich sah nischt! ich wiehlte ock ei d'r Asche rum! Uf eemal stieg noch a Fünkla, a eenzigstes Fünkla vor m'r uf. Wolln m'r wieder tanza, kleenes Fünkla?

Pippa (zu Michel flüchtend): Michel, bist du noch da?

Hellriegel: Nu freilich! glaubst du denn, daß der Michel womöglich ein Drückeberger ist? Aber dieser Alte, weiß Gott, ist mehr als ein ausrangierter Glasmacher! — Sieh doch, was für ein blutiger, qualvoller Krampf in seinen Mienen verbreitet ist!

Pippa: Und wie sein Herz ringt, und wie es stampft!

Hellriegel: Wie ein ewiger Schmiedetanz mit dem Schmiedehammer.

Pippa: Und es ruckt und brennt mir bei jedem Schlag in der eigenen Brust!

Hellriegel: Mir auch! es fährt mir mit Macht durchs Gebein und reißt mich, als sollte ich mittun und mitstampfen!

Pippa: Horch, Michel! es ist förmlich, als schlüge der gleiche Schlag tief unten und pochte an den Erdboden.



Digitized by Google

Hellriegel: Tief unten, jawohl, schlägt der gleiche, furchtbare Schmiedeschlag!

Huhn: Sohl ich mit dir tanza, kleener Geist? (Unterirdisches, gewitterartiges Rollen.)

Pippa: Michel, hast du das unterirdische Rollen gehört?

Hellriegel: Nein! komm! das beste ist, du nimmst ihm die Hand von der Herzgrube! Wenn alles schwankt und die Erde schüttert und wir schießen, wer weiß wohin, wie ein unfreiwilliges Meteor in den Weltraum hinaus, so ist es doch besser, daß wir uns bald zu einem unauflöslichen Knäuel verklammern. Ich spaße nur!

Pippa: Ach, Michel, spaße jetzt nicht!

Hellriegel: Morgen spaßen wir beide darüber!

Pippa: Weißt du, es ist mir fast so zumute, als wär ich nur noch ein einziger Funke und schwebte ganz einsam verloren hin im unendlichen Raum!

Hellriegel: Ein tanzendes Sternchen am Himmel, Pippa! warum denn nicht!

Pippa (flüsternd): Michel, Michel, tanze mit mir! Michel, halte mich fest, ich will nicht tanzen! Michel, Michel, tanze mit mir!

Hellriegel: Das will ich, so wahr mir Gott helfe, tun, wenn wir nur erst hier aus der Klemme sind! — Denke an etwas Herrliches! Wenn diese Nacht erst vorüber ist, habe ich mir vorgenommen: — sollst du fortan nur noch über Rosen und Teppiche gehn. Dann lachen wir, wenn wir erst unten sind, in dem Wasserschlößchen ... wir kommen hin, versichere ich dich ... und dann leg ich dich in dein seidenes Bettchen ... und dann bring ich dir immerzu Konfekt ... und dann deck ich dich zu und erzähl dir die Gruselgeschichten nochmal ... und dann lachst du aus voller Kehle nochmal, so süß, daß der Wohllaut mir Schmerzen macht. Und dann schläfst du! und ich spiele die ganze Nacht, leise, leise, auf einer gläsernen Harfe.

Pippa: Michel!

Hellriegel: Ja, Pippa!

Pippa: Wo bist du denn?

Hellriegel: Hier bei dir! ich halte dich fest umschlungen!

Huhn: Wolln wir wieder tanza, kleener Geist?

Pippa: Michel, halte mich ... laß mich nicht los! — er reißt mich! ... es reißt mich! — sonst muß ich tanzen! — ich muß tanzen! — sonst sterb ich! — laß mich los!

Hellriegel: So!? Nun ich denke, es wird das beste sein, man besinnt sich in diesen wirklich einigermaßen albdruckartigen Dingen auf sein altes, tapferes Schwabenblut! Wenn es einem in allen Gliedern zuckt, warum soll man nicht einem armen Schlucker, der darauf Wert legt, den Kehraus tanzen? Das kann meines Erachtens so schlimm nicht sein. — Es hat nicht umsonst lustige Brüder gegeben, die haben dem Satan den Höllenbrand unterm Zagel wegekamotiert und die Tabakspfeife damit in Brand gesteckt. Warum soll man ihm nicht zum Tanze aufspielen?! (Er nimmt seine Okarina hervor.) Rumpumpum, rumpumpum! — wie geht denn der Takt? — Jawohl, tritt meinetwegen zum Tanze an, süße Pippa. Wenn es einmal sein muß ... des Orts und der Stunde wegen darf man auf dieser Erde nicht wählerisch sein! (Triller und Lauf auf der



Digitized by Google

Okarina.) Tanze drauf los und tanze dich aus! Es ist noch lange das schlimmste nicht: froh sein mit den zu Tode Betrübten!

(Pippa macht zu den Tönen der Okarina, die Michel spielt, schmerzlich gedehnte Tanzbewegungen, die etwas Konvulsivisches an sich haben. Nach und nach wird der Tanz wilder und bacchantischer. Ein rhythmisches Zittern bewegt den Körper des alten Huhn. Dabei trommelt er mit den Fäusten tobsuchtsartig den Tanzrhythmus Pippas nach. Gleichzeitig scheint er von einer ungeheuren Frostempfindung geschüttelt, wie jemand, der aus schneidendster Kälte in Wärme kommt. Aus der Tiefe der Erde dringen gedämpfte Geräusche: Donnerrollen, Triangel-, Becken- und Pauken-Schläge. Endlich tritt der alte Wann in die Flurtür.)

Huhn: Ich mache o Glasla! ich mach se . . . — (Mit starrem, gehässigen Blick auf Wann.) — ich mach se und schlo'se wieder azwee! — kumm — mit — mir — eis Dunkel — kleenes Fünkla — (Er zerdrückt das Trinkglas, das er noch in der Hand hält; die Scherben klirren. Pippa durchzuckt es, und eine plötzliche Starre befällt sie.)

Pippa: Michel!

(Sie wankt, und Wann fängt sie mit den Armen auf. Sie ist tot.)

Wann: Hast du doch deinen Willen durchgesetzt, alter Korybant?!

Hellriegel (unterbricht für einige Augenblicke sein Okarinaspiel): Gut! verschnaufe dich einen Augenblick, Pippa!

Huhn (starrt krampfhaft und mit machtvollem Triumph Wann in die Augen. Dann löst sich von seinen Lippen mühsam, aber gewaltig der Ruf:) Jumalaï!!! — (Hierauf sinkt er zurück und stirbt.)

Hellriegel (wollte eben wieder die Okarina ansetzen): Was ist denn das? richtig! ich habe den Ruf gestern morgen auch gehört! — Was sagst du dazu, alter Hexenmeister?

[Der blinde Hellriegel erkennt nicht, was geschehen, der sieht nur nach innen. Und Wann vermählt ihn mit Pippas Schatten, daß die beiden miteinander weiterziehn. „Fahre hin, fahre hin, kleines Gondelschiffchen!"]

## Rundschau

Literatur

### Neue Bücher

„Fanny Eßler." Roman von Felix P. Greve (Axel Juncker, Stuttgart).

Der Roman gibt wieder einmal die Lebensgeschichte einer „Verlorenen". Das ist zunächst wörtlich zu verstehn. Aber auch in dem Sinn, daß Fanny zu den Geschöpfen gehört, die sich nie selbst finden, sondern im Suchen danach sich selbst immer mehr verlieren. Der Verlorenen im gewöhnlichen Wortverstand gelten die weit angelegten, von scharfer Beobachtung zeugenden Milieuschilderungen. Der sich selbst Suchenden und immer mehr sich Verlierenden gilt die eindringliche, wühlende Psychologie des Buches, womit der Autor seine Heldin nach allen Seiten hin auseinanderlegt und in allen Tiefen aufzuspüren sich müht. Mir scheint, in zwei Schulen ging Greve. In die des psychologischen Romans, deren Meister Dostojewski ist, und in die Schule des normalen „naturalistischen" Romans, als dessen Meister einst Zola verehrt wurde. Aber aus beiden Schulen ging er nicht als eine gefestigte schriftstellerische Individualität hervor, sondern er schwankt noch unentschlossen hin und her, wendet bald die eine, bald die andre Methode an und nimmt nicht



Digitized by Google

nur das Gute sondern auch das künstlerisch Unzulängliche beider Methoden in seinen Roman. Vom naturalistischen Roman die trockene Manier, die sich in Einzelheiten gar nicht genug tun kann. Vom psychologischen Roman die analysierende Art, die eine Seele dem Leser nicht anschaulich macht, sondern so lange an ihr herumseziert, bis sie tot ist. So kommt etwas Zwiespältiges und viel Trockenheit in das Buch, was die ästhetische Freude an ihm immer wieder stört und unterbricht. Wenn der Verfasser erst mehr Herr seiner eigenen Mittel sein wird, darf man Größeres und Stärkeres von ihm erwarten, denn unzweifelhaft ist das vorliegende Buch die Arbeit eines mit künstlerischem Ernst strebenden Talentes.

„Das Fräulein von Beer." Roman von E. von Nesselrot (F. Fontane & Co., Berlin). „Gibt Ihnen Fräulein von Beer Halt? Ich hielt nicht gar zu viel von ihr, weil ihr Wesen hart ist und ihre Augen von Egoismus reden. Ich kenne solche Frauen: es sind die modernen. Sie können weder Mutter sein noch Gattin noch Freundin. Sie sind nur Weib." So erklärt einmal eine der Romanfiguren die Heldin. Und in solchem Sinne führt uns E. von Nesselrot, wohl eine Frau, durch das Leben und den Charakter ihrer Heldin. Mehr eine psychologische Studie über das „moderne Weib" als ein Roman. Kaum ein sympathischer Charakter ist darin, und so ist's keine erfreuliche Lektüre. Um so weniger, als die Schriftstellerin mit einer bei Frauen nicht häufigen sachlichen Ruhe erzählt. Nicht bei ihrer Heldin, recht eigentlich nur bei den eingestreuten Naturschilderungen wird sie fühlbar warm. Dann freilich wird sie zuweilen geradezu exaltiert, als müsse sie sich hier schadlos halten. Und doch ist's ein interessantes Buch. Schon weil wir erst wenige ehrliche derartige Studien über diesen egoistischen Modernen-Typus Weib haben, die zugleich in einem reinlichen Stil und mit einer sauberen Phantasie über alle Verfänglichkeiten hinwegkommen. Man spürt überall, diese Schriftstellerin hat über die Psyche ihres Geschlechts viel nachgedacht, insbesondere über ihre neueste Großstadtvariante. Reifen Menschen ohne Voreingenommenheit kann die Lektüre wertvoll sein. Weniger aus rein ästhetischen Gründen, mehr als eine Bereicherung unserer Seelenkenntnis.

„Der Rosendoktor." Von Ludwig Finckh (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart). Das kleine, an Lyrik reiche Buch wirkt in der Art einer Selbstbiographie. Am reifsten erscheint, künstlerisch gesehn, die Geschichte der Jugend des Helden. Ein schöner Humor, ein reiches Gemüt, die jeden Leser froh und gut stimmen. Um dieser Partie willen verdient das Buch ganz besonders die Teilnahme der Leser des Kunstwarts. Auch im zweiten Teil des Buches findet sich viel Ergreifendes und Schönes. Die Art, wie sich vor unsern Augen des Helden Liebe zu einem klugen, feinen Weib entwickelt, ist sogar außerordentlich reizvoll und menschlich reich. Aber hier spielt dem Dichter seine lyrische Ader ab und zu meines Erachtens einen Streich, der dem „Rosendoktor" als Kunstleistung nicht dienlich ist. Sie verführt ihn nämlich, aus dem Rahmen des Buches herauszutreten und als ein moderner Frauenlob uns allgemeine Lob- und Danklieder auf die Frauen und ihre Herrlichkeit anzustimmen. An sich sehr schön, an sich oft wirkungsvoll. Aber wozu das in einem Buch, das einer bestimmten Frau und einer bestimmten Sache gilt?

„Nordnordwest." Eine Fin-



Digitized by Google

kenwärdersche Fischergeschichte von Ewald Gerhard Seeliger (E. Fleischel & Co., Berlin). Von Seeliger war hier schon früher die Rede. Sein Talent entwickelt sich in erfreulicher Weise. Nur vor einem muß er auf der Hut sein, vor seinem Drang nach „spannender" Handlung. An sich wäre das ja kein Unglück, am wenigsten heutzutage, wo die Lust zu fabulieren so gering geworden ist. Aber wenn es die Entwicklung des Charakters stört wie am Schluß dieses neuen Buches, wird der Drang zu einer Gefahr, vor der ich warnen zu dürfen glaube. Was schon an früheren Büchern dieses Schriftstellers erfreute, fällt auch in dieser Fischergeschichte angenehm auf: Frische des Tons, kräftiger Humor und eine starke Begabung, Charaktere fest und sicher zu zeichnen.

**Max Groth**

**Entstehung des Rhythmus aus der ersten Anschauung**

bei der Empfängnis eines Gedichtes ist sicher eine der Aufmerksamkeit werte Erscheinung, wo sie sich einmal beobachten läßt. Vielleicht gilt das z. B. von Mörikes „Gärtner", mir wenigstens scheint der wiegende Rhythmus entstanden durch das Wort „Prinzessin", das die ursprüngliche, das Gedicht erweckende Anschauung sprachlich verkörpert. Fallender Rhythmus mußte entstehn z. B. in „Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee" oder in „Eine Liebe weiß ich, die ist treu". Den Anfang des Gedichtes „Um Mitternacht" könnte man sich auch in fallendem Rhythmus denken, indem es begönne etwa mit dem Worte „Ruhig". Also hier hat nicht die erste Anschauung „Die Nacht" den steigenden Rhythmus ergeben, sondern das mit ihr sofort unmeßbar schnell assoziierte Beiwort „gelassen", das durch kein anderes zu ersetzen ist, da von Beiwörtern ähnlicher Bedeutung es allein die völlige Abwesenheit von geistiger und körperlicher Spannung ausdrückt. „Gelassen" hat nun an sich denselben Rhythmus wie „Prinzessin", konnte aber gar nicht den wiegenden Tonfall hervorrufen, den das Gedicht „Der Gärtner" hat, denn aus der Anschauung des gelassenen Schreitens heraus mußte ein Vers mit gleichmäßigem Wechsel von Hebung und Senkung entstehen: „Gelassen stieg die Nacht ans Land". Ob in dem Gedichte „Denk es o Seele" die erste, erweckende Anschauung auftauchte in „Ein Tännlein" oder in „Zwei schwarze Rößlein", ist schwer zu entscheiden; wie auch immer, so war hier durch den Wortrhythmus sogleich der Rhythmus des ganzen Gedichtes gegeben. Wie selten aber bietet sich schon dem Auge das ganze Versmaß dieses Gedichtes dar mit seinen kürzeren und längeren Zeilen! Und doch ergibt sich, wenn man je zwei Zeilen aneinander fügt, der einfache fünffüßige jambische Vers. Durch die Art jedoch, wie dieser geteilt und noch vielfach leise eingeschnitten ist, empfindet das Ohr die wundersamsten Wirkungen einer Modulation, die gar nicht ganz zu erhorchen ist, es sei denn mit dem feinsten geistigen Gehör. — Doch hiermit ist bereits ein anderes Thema berührt.

**Wolrad Eigenbrodt**

Theater

**Berliner Theater**

Ueber Gerhart Hauptmanns neues Stück spreche ich bei den „Losen Blättern" dieses Hefts. —

Was sich schon zeigte, als dem „Nachtasyl" die „Kleinbürger" folgten, das hat sich jetzt bei der ersten deutschen Aufführung der „Kinder der Sonne" im Kleinen Theater noch deutlicher offenbart: ein Dramatiker ist Gorki nicht. So strotzend von Leben und Anschaulichkeit er Typen und Menschen, und zwar



Digitized by Google

nicht bloß welche aus den Tiefen, nein, auch solche aus den Höhen des Daseins zu schildern versteht — die Gegensätze nun auch aufeinanderprallen und beim Zusammenstoß das Gewitter der Tragik oder meinetwegen den Schlossenregen der Tragikomödie losbrechen zu lassen, das ist ihm so gut versagt wie allen andern, die heute in Rußland für die Bühne dichten. Dichten, nicht etwa bloß für das Theater schreiben; denn dies letztere ist eine „Kunst", die man schließlich in allen europäischen Ländern gleich gut oder schlecht versteht. Für die Erfüllung der dramatischen Kunstform scheint es dagegen keine Nationalität zu geben, die ihr der Anlage und dem Wesen nach ferner steht als die russische. Tschechow, Gorkis früh verstorbener Freund, hat einmal eine Novelle mit dem Titel „Lebensfurcht" geschrieben. Lebensfurcht — das ist das Lösungswort für ein ganzes Bündel russischer Kultur- und damit auch Kunsträtsel. Die Menschen haben nicht den Mut, herzhaft das Leben anzupacken und sich ernsthaft mit ihm auseinanderzusetzen. Sie gehen auf Schleichwegen drum herum oder brauen sich aus allerhand Träumen und Lügen Betäubungstränke, die die Wirklichkeit vor ihren Augen mit Nebeldunst umspinnen. Unten in den „Tiefen des Lebens" heißt dieses Betäubungsmittel kurz und bündig der Schnaps, oben auf den Höhen, wo die „Kinder der Sonne" wohnen, führt es mancherlei verschiedene, meistens sogar recht hochtrabende Namen: der eine nennt es „Schönheit", der andere „Wissenschaft", ein dritter „Welt- und Menschenverachtung". Im Grunde bleibt es doch immer dasselbe: Scheu vor den Realitäten des Lebens und ihren Widerständen — „Lebensfurcht". Die Schichtung und Gruppierung der Gesellschaft ist in den „Kindern der Sonne" ganz ähnlich wie in den „Kleinbürgern": oben die Blasierten, die im ewigen Anblick einer Sisyphus-Arbeit müde Gewordenen, unten die Unmündigen und Schwachen, in der Mitte die Halben und Zagen, die zuviel vom zersetzenden Intellekt der Oberen, zuviel vom Jammer und Elend der Unteren aufgesogen haben, als daß sie zwischen beiden eine Burg der Rettung aufrichten könnten. Die Anschauungsart des Dichters also ist dieselbe geblieben, nur hat sie sich in dem neuen Stück weit mehr differenziert und individualisiert. Für das Sehen und Erkennen der menschlich-sozialen Unterschiede bedeutet der Weg vom „Nachtasyl" über die „Kleinbürger" zu den „Kindern der Sonne" doch ein starkes Vorwärtskommen. Leider hat damit die Gestaltungskraft nicht Schritt gehalten, ja sie ist, mit ihren Interessen nach drei Seiten auseinandergerissen und dadurch zersplittert, um ein beträchtliches Stück schwächer geworden. Auch da, wo Gorki auf dem ihm vertrautesten Boden steht, in der Schilderung der noch halb mit den dumpfen Naturmächten verschwisterten unteren und untersten Schichten. An Stelle der einzelnen Menschen möchte er uns hier jetzt etwas von den sie beherrschenden Mächten zeigen und diese in Katastrophen wie Cholera und Pöbelwut unmittelbar anschaulich machen: dazu reicht aber seine einstweilen noch dem Objekt untertane Kunst nicht aus. Wie sein Gesicht nicht ausreicht, hinter den Wolken der Gegenwart den Regenbogen zu sehen, der sich doch irgendwo in der Zukunft verbindend und versöhnend über den Gegensätzen ausspannen muß. Für sein vom Augenblicklichen umtrübtes Auge stehen die nach unfruchtbarer Schönheit und unfruchtbarer Gelehrsamkeit suchenden „Höhenmenschen" so einsam und



Digitized by Google

verloren da, wie die sich ihrer selbst nicht bewußte Sklaverei der Tiefe und wie die verzweifelte Passivität der Mittleren, die aus Furcht vor all den Krankheitskeimen, die sie in sich gären fühlen, sich selber keine Fortsetzung und Nachfolge wünschen. Wie soll aus solchen Elementen ein Gebilde werden? Wie soll das eine aus dem andern Frucht ziehen? Kaum daß sich die Verschiedenheiten berühren, zerfällt das Ganze in sich selber. Die einzige, an die sich für einen Augenblick unsere Hoffnung klammert, ist die in Mitleid mit den Armen und Elenden erschauernde Schwester des ganz in seinen Retorten lebenden Chemikers Protassow, ein reines edles Geschöpf voller Güte und Hingebungsfreude. Aber sie ist — krank, hysterisch, und als sich ihr die Versuchung naht, mit Boris, dem in zynischer Weltverachtung räsonierendem Tierarzt (einer Figur, die übrigens Tschechow ganz ähnlich in dem Arzt seines Dramas „Onkel Wanja" gezeichnet hat), einen Bund fürs Leben zu schließen, weist sie ihn ab, aus Angst vor der elenden Nachkommenschaft, die aus solcher Vereinigung entspringen müßte. Der Tierarzt, dem damit der letzte Lebensanker zertrümmert ist, erhängt sich, Lisa wird wahnsinnig. Der Professor aber, der mit Phrasen um sich wirft, wie die „Menschheit wächst und reift, das ist der Sinn des Lebens" oder „Die Sonne ist der Ozean der Energie und Schönheit; sie säugt mit Feuer", er, das „Kind der Sonne" und der Sucher der Schönheit, wird am Ende von den dummen Teufeln der Finsternis verprügelt: in seinen Retorten, meinen sie, habe er nichts anderes als die Cholera zusammengebraut. Das könnte wie das befreiende Aufleuchten einer Tragikomödien-Stimmung aussehen, wenn denen, die mit der rohen Wucht ihrer Knittel triumphieren, auch nur ein Spürchen von ursprünglicher Größe und Kraft der Seele innewohnte. Alles das aber ist ausgeblasen oder nie dagewesen. Insofern bedeutet, zumal wenn man auf den Epiker Gorki blickt, sein neues Stück ein Anwachsen des Pessimismus, der Verzweiflung auch bei ihm selber. Durch das „Nachtasyl" schritt der alte Luka und brachte den Strahl einer wenn nicht erlösenden und erhebenden, so doch tröstenden Welt, in den „Kleinbürgern" gab es den Lokomotivführer, der ein herzhaftes Ringen mit dem Leben versprach — die „Kinder der Sonne" lassen groß und klein, hoch und niedrig in denselben erstickenden Nebeldünsten untergehen. Das selbstgewählte Beiwort dieses Dichters: „Gorki", der Bittere, hat schon seine Berechtigung; auch er ist nur ein Produkt, ein Dokument der russischen Gärung und Zersetzung, nicht der Kristallisator, der aus den brodelnden Dämpfen und den durcheinanderwirbelnden Flüssigkeiten etwas Neues, ein in eine hellere und stärkere Zukunft vorausleuchtendes Gebilde zu „dichten" berufen wäre. **Friedrich Düsel**

### Münchener Theater

Ihrem Mitgliede Rudolf von Delius hat die „Münchener Dramatische Gesellschaft" mit der Aufführung seines Einakterzyklus „Lebensspieler" im Münchener Schauspielhause keinen Freundschaftsdienst geleistet. Die drei Stückchen waren, wie ich höre, ursprünglich als Puppenspiele gedacht; das mochte ihren Mißerfolg in der anspruchsvolleren Bühnenverwirklichung steigern, kann das poetische Verbrechen des Autors indessen nicht entschuldigen, da die Dinger auch im Marionettensinne verfehlt sind. Delius wollte sich offenbar als lustiger, witziger und geistreicher Satiriker zeigen — tatsächlich aber bietet er statt der Lustigkeit nur Zynismus, statt des Wit-



Digitized by Google

zes nur Brutalitäten, statt des Geistes nur Gemeinplätze; bedenkliche Geschmacklosigkeit und dilettantisches Ungeschick im Technischen vollendeten den üblen Eindruck. Der erste, „Ninon" betitelte Einakter führt unverhofft Vater und Sohn als Liebhaber bei einer lockeren Schönen der Pariser Rokokozeit zusammen (gemeint ist wohl, mit einigem Anachronismus, Ninon de Lenclos); die Rivalen finden sich leicht und schnell in ihre heikle Lage, wetteifern in galanten, aber leider sehr wirkungslosen Versen, erhalten als Lohn gleichviel Küsse versprochen, und der Vorhang fällt über der „Pointe", daß die Liebe nur ein Spiel sei. Der zweite Einakter, die Groteske „Der Tod des Musikers", erklärt das ganze Leben für albernes Kinderspiel. Ein greiser Musikant gelangt auf seinem Sterbebette zu dieser zweifelhaften Weisheit, während seine ältere Tochter nebenan ein uneheliches Kind zur Welt bringt, das jüngere, nicht strenger denkende Töchterlein sich im Sterbezimmer mit ihrem Liebhaber zärtlich umherhetzt, und die bigotte Mutter sich in Kraftausdrücken wie „Dr . . . sau" ausschimpft. Der zum lachenden Philosophen verklärte Alte weist dem seelsorgenden Pastor die Türe, bereut nur das eine, daß er aus Zeitmangel sich auf Erden zu wenig amüsiert hat, lobt die Frechheit der jüngeren Tochter, freut sich der stumpfsinnigen Besoffenheit zweier von einem Gelage herbeigeeilten Sanitätsräte, läßt sich selber Wein bringen und stirbt als deklamierender Bacchant. Ein Schwank „Das schöne Mädchen" schließt die Reihe: in puncto Geschmacklosigkeit wohl das schlimmste von den drei Stücken, da es auf Kosten einer hysterisch Kranken und Schwachsinnigen belustigen will. Ein schwärmerischer junger Schriftsteller hat dieses „schöne Mädchen", das ihren Wärtern entsprungen ist und allen Mannsleuten nachläuft, zu seinem vergötterten Ideal erhoben, ohne den pathologischen Charakter seiner Göttin zu ahnen; seine minder schwärmerischen Freunde erkennen wenigstens die Dummheit der Schönen, verspotten und brüskieren sie, bis endlich der trostlose Papa der Kranken auftaucht und sie in sicheren Gewahrsam zurückbringt. Der Poet aber läuft sofort einem anderen, eben vorübergehenden „schönen Mädchen" als seinem „Ideal" nach. Wie die literarische Leitung der „Dramatischen Gesellschaft" dazu kommen konnte, diese Unmöglichkeiten aufzuführen, ist und bleibt ein Rätsel.

**Hanns von Gumppenberg**

## Umschau

Der Bartelssche Vorschlag: zeitweise das Weimarische Hoftheater als Nationalbühne für die deutsche Jugend einzurichten, wird von Paul Schulze-Berghof in der Deutschen Kultur (I, 7) zu einem Teile unterstützt, zum andern dahin geändert, daß nicht die Jugend, sondern die Erwachsenen, die von Bartels abgelehnten „Sommerfrischler", das Publikum bilden sollten. Ihren festen Kern sieht der Verfasser in den Studenten, die Mehrzahl der Besucher aber würden Hunderttausende von höheren und mittleren Beamten und der besser gestellte Bürgerstand der kleinen Städte und Dörfer bilden; Menschen, „die jahrein, jahraus See- und Waldluft, Feld- und Wiesenduft in Fülle haben, aber von dem lebendigen Geisteshauch der Kulturwelt so gut wie abgeschlossen sind . . ." Auch alle, die mit der Literatur oder dem Theater in aktiver Beziehung stehen, fänden hier Gelegenheit, Studien zu treiben. „Es wäre ein klägliches Zeugnis für den Pulsschlag unseres nationalen Geisteslebens, wenn der Gedanke der



Digitized by Google

Nationalbühne auch heute noch im Lande nur das flüchtige Interesse eines Diskussionsgegenstandes fände," meint Schulze und ruft zum Schluß die Ausschüsse und Vereine, die an der Schillerfeier beteiligt waren, sowie alle Vereinigungen zur Pflege wahrer Kultur auf, um die Mittel zur Begründung und Erhaltung einer Nationalbühne in Weimar zusammenzubringen. — Uns scheint, durch diesen Vorschlag würde der von Bartels fester umrissene Plan wieder in die Verschwommenheit zurückgebracht, in der er schon so lange gedämmert hat, ohne Gestalt zu gewinnen. Daß tüchtigen jungen Leuten, die ihre Sekunda und Prima in der Kleinstadt abmachen, eine „Weimarer Woche" als hohes Fest des deutschen Idealismus in ihrer Jugend geschenkt werde, das scheint uns ein klareres, ein leichter erreichbares und kein niedrigeres Ziel. Und wir möchten diesen Versuch empfehlen, um endlich einmal anzufangen.

Um die Zukunft des Stadttheaters künstlerisch zu beleben, schlägt K. H. Strobl im „Weg" (II) Festspielabende inmitten des gewöhnlichen Theaterbetriebes vor. „Mit der Zeit würde die Existenz dieser wöchentlichen oder zweiwöchentlichen Festspiele nicht mehr vom Gedeihen des übrigen Theatergeschäfts abhängig sein, sondern im sicheren Grund auch des Kassenerfolges ankern . . . Eine Spielzeit von neun Monaten vorausgesetzt, gäbe dieses System, bei vierzehntägiger Wiederkehr, 18 Festspielabende, von denen ein Drittel den Klassikern und zwei Drittel modernen Werken gewidmet sein könnten." — Eine nebensächliche Frage: Wäre es nicht besser, solche Abende Arbeitsabende zu nennen? Vielleicht, daß gerade mit dem Verzicht auf das „Festliche" im Titel, bei dem das Publikum immer so leicht an Extrabeleuchtung und Extratoiletten denkt, das Festliche im Wesen gesünder gediehe!

Barnay ist bekanntlich Direktor des Königlichen Schauspielhauses in Berlin geworden. Der Referent der Vossischen Zeitung erörtert (7. I. 6) bei diesem Wechsel die Aufgabe der königlichen Bühne als einer Repertoirbühne. Sie hätte „nach einem von den höchsten Standpunkten aus festgesetzten Plan das Bild der Weltliteratur aufzurollen und dabei zugleich in der künstlerischen Vermittlung der Werke das höchste Können zu betätigen". Leider werde diese Aufgabe in der führenden Stadt Deutschlands überhaupt nicht erfüllt. Woher kommt das? „Die glücklichste aller Schauspielbühnen von Berlin wurde lange Jahre nur administriert, nicht geistig gelenkt, nur verwaltet, nicht belebt. Wohl gibt es da noch eine vornehme Tradition, wohl herrscht noch Respekt vor den Großen der Weltliteratur, aber die Ueberlieferung ist mechanisch geworden, der Respekt ist förmlich und geht nicht auf die Erkenntnis des Wesens, die rastlos vorschreitet. Man verschließt sich den neuen mächtigen Anregungen, die in der Auffassung des Alten und in neuen Dichtungen hervorbrechen. Man gibt die Klassiker, wie man sie seit langen Jahren gegeben hat, wenn es hoch kommt, mit einigen auch schon historisch gewordenen, von den Meiningern entlehnten Neuerungen, und man setzt daneben Neuheiten, die entweder der berüchtigten Jambenliteratur der schwächlichsten Epigonen oder fast ausschließlich dem Bereiche der hausbackenen Philisterkomödie angehören. Fast allem Bedeutenden der deutschen und der Weltliteratur der Gegenwart hat sich das Schauspielhaus in den letzten Jahren verschlossen. Selbst Wildenbruch, der letzte ernst zu nehmende Hausdichter der Bühne, hat sich von ihr zurückgezogen." Je-



Digitized by Google

denfalls habe selten ein Berliner Direktor vor einer größeren Mission gestanden, schließt der Referent. Nur ist, da dieser Direktor Ludwig Barnay heißt, für alle Kundigen so ziemlich gewiß, daß er die Größe dieser Mission seinem Nachfolger ungeschmälert überliefern wird.

„Blauen Dunst" nennt Hanns von Gumppenberg im Neuen Wiener Tagblatt (3. II. 5) die Machenschaften, um „ein Stück in Schwung zu bringen", wie bewährte Fachleute sagen. Er beschreibt den Hergang ausführlich und meint dann, die Befreiung der dramatischen Poesie von dem Wirrwarr könne „nur von der aufgeklärten breiten Oeffentlichkeit kommen. Es genügt aber noch nicht, daß diese die wahre Sachlage erkennt: unsere Theaterbesucher, die heute so viel über den »Niedergang« der dramatischen Dichtung jammern, ohne die Hauptgründe dieses Niederganges, dieses Ueberwucherns von wertlosem Unkraut zu ahnen, unsere Theaterbesucher müssen, wenn sie darüber unterrichtet sind, auch tätig das Ihre zur Besserung beitragen. Sie dürfen nicht mehr als rein passive Beobachter oder gefügige Mitläufer die Entscheidung den unlauteren Spekulanten überlassen: sie müssen es sich zum Prinzip machen, bei jeder Aufführung, der sie beiwohnen, ihrer selbständigen Meinung, ihrer ganz persönlichen Zustimmung oder Ablehnung vernehmlichen und vollentsprechenden Ausdruck zu geben; den Mut, die Lust und das Pflichtgefühl müssen sie gewinnen, ihr eigenstes Urteil öffentlich mit in die Wagschale zu werfen ... Wie ein gut Teil unserer politischen Mißstände auf der indifferenten Stimmenthaltung oder gedankenlosen Gefolgschaftsleistung vieler Stimmberechtigten beruht, so hätte auch die Unkunst auf unseren Bühnen niemals so überhandnehmen können, wenn jeder einzelne Zuschauer im entscheidenden Augenblick das Recht seiner freien, persönlichen Meinungsäußerung ausübte."

Zu den Forderungen von Bauer und Schönfeld in Sachen der dramaturgischen Theaterreform (vgl. Kw. XIX, 3) schreibt uns Georg Muschner, daß das, was die Herren fordern, eigentlich schon vorhanden sei, wenn auch vorerst im engen Rahmen. „Die vor etwa sieben Monaten begründete Anstalt für Aufführungsrecht dramatischer Werke der Literatur und Musik verfolgt die Ziele, nicht nur Geschäfte zu machen, sondern auch ein künstlerischer Helfer des Autors zu sein. Wir mußten vom Geschäftlichen ausgehen; aber hier schon stellen wir uns kollegial auf die Seite des Autors, indem wir die Vertriebsbedingungen von den üblichen 10%, soweit es im einzelnen Falle nur geht, herabsetzen. Dafür bieten wir Rechtsschutz und Nachrichtendienst, Kontrolle und Unterstützung. Durch Kartell mit Schuster & Löffler wird auch die Buchausgabe ermöglicht. Wir streben mit alledem auf eine Genossenschaft deutscher Dramatiker hin. Ueber dieser geschäftlichen Grundlage schweben uns ideale Ziele vor: aus der Dramenproduktion nach bestem Wissen das Lebendige herauszusichten, zu fördern und auf die Bühne zu heben." Allerdings, es sei „eine Sisyphusarbeit, und ob sie praktischen Nutzen haben wird, können wir erst nach Jahren sagen. Wir träumen natürlich von Hebung des Niveaus der Dramenproduktion, wie von Hebung des Theaters — wir streben sogar schon danach, uns an der Regie unserer Werke zu beteiligen, weil nach unserer Meinung heutzutage viele Stücke in Grund und Boden gespielt werden — wer kontrolliert das!? —, aber die Zukunft soll



Digitized by Google

man machen, nicht von ihr reden. Schwierigkeiten bereitet uns die hungrige Schar der Dilettanten und Stückemacher — und manchmal müssen wir auch ein Machwerk nehmen, das Kasse bringt; andre Schwierigkeiten Autoren, die bei andern Firmen sind und nun alle Schubladen bei uns entleeren möchten; andre jene, die keine Kritik vertragen können, und am meisten die — Theaterdirektoren, die vorläufig noch ganz notwendigerund berechtigterweise andre Tendenzen verfolgen, bis wir sie werden bekehren können. Aber so schwer unsere Aufgaben sind, etwas läßt uns »vertrauensvoll in die Zukunft blicken«: eine große Anzahl Zuschriften von Autoren, die meist erstaunt und rührend dankbar sind über das ernste Eingehen, mit dem wir ihren Arbeiten entgegenzukommen uns bemühen. Und es haben sich sogar schon Theaterdirektoren gefunden, die bereit sind, mit den jüngsten unserer Autoren Versuche zu machen." — Es soll uns freuen, wenn dieser Versuch endlich der Kunst und nicht, wie frühere Versuche ähnlicher Art, dem anspruchsvolleren Dilettantismus dient.

Ueber den Aktschluß plaudert anregend Karl Heine im Literarischen Echo (6). Er stellt fest, daß erst durch den Gebrauch des Vorhangs bei den Aktschlüssen Bühne und Publikum in der heute üblichen Weise völlig getrennt worden seien. Aus der vorhanglosen Zeit stammt z. B. der sogenannte „Abgang" der Schauspieler, jene schlechte Spielmanier, die auf dem Verstärken der Stimme beruht und durch vermehrte Lungenkraft beim Abtreten den Beifall wecken will. Heine unterscheidet dann den Pointen- und den Stimmungs-Abschluß, verfolgt ihre Formen bei Gerhart Hauptmann und anderswo, und begründet den Satz, daß es ein schwerer Fehler sei, „in dem Wunsche, den kommenden Akt besser vorzubereiten, beim Aktschluß neue Handlungsmotive einzuführen". Darum finde man die Spuren des bearbeitenden Dramaturgen nirgends häufiger und deutlicher als bei den Aktschlüssen. Laube z. B. sei hier wohl am stärksten vorgegangen. „Aber wir sind in bezug auf die darstellerischen Mittel weit über Laubes Zeit hinausgewachsen. Was Laube bei Hebbel z. B. unnützer Aufenthalt zu sein schien, daraus weiß unsere heutige Schauspielkunst werbendes Kapital zu schlagen." Jede Zeit werde deshalb abhängig von ihrer Empfindungsart und von ihrer Darstellungsfähigkeit die Formen finden müssen, in denen ihr der Aktschluß am wirksamsten scheine.

Der „Exzentrik", diese komische Figur der Variétébühnen, gehe uns alle an, meint Moeller van den Bruck in Nord und Süd (Oktoberheft), man müsse ihn nur ernst nehmen. Dann werde er weiter wirken können auf die Volkskunst der feineren, der geistigeren Geister. In der modernen Karikatur habe er das bereits getan, aber man denke an die moderne Komödie! „Sie steht noch aus, wir haben, abgesehen vom konventionellen Lustspiel, kaum mehr als die naturalistische Posse — wir haben auf jeden Fall keine Komödie, die so scharf, ausfahrend und zeitrepräsentativ wäre, wie etwa in der modernen Karikatur der Stil Th. Th. Heines umfassend zeitsatirisch ist." Der Aufsatz weckt in uns ein altes Leid: das Bedauern darüber, wie schmählich der Gedanke, das Variété zu veredeln, verfahren worden ist, weil die Ausführung statt in die Hände volkstümlicher Künstler in die von Kabaret-Artisten kam.

**Dramaturgische Blätter**

Als jüngster Wissenschaftszweig der germanistischen Disziplin wird heute die Dramaturgie ange-



Digitized by Google

sehen. Jedenfalls fangen jetzt, wo die Theater-Geschichte bereits die ersten bedeutsamen Ergebnisse gezeitigt hat, ganz allmählich einige jüngere Gelehrte an, eine Theater-Wissenschaft zu begründen: neben der schon immer geübten praktischen Dramaturgie eine theoretische Dramaturgie zu betreiben. Sie wäre allerdings nur dann wirklich gut zu heißen, wenn sie ihr letztes Ziel in der Stützung und Vertiefung der theatralischen Darstellungskunst sehen wollte. Die dramaturgische Wissenschaft ist nämlich, mehr noch als jede andere Kunstwissenschaft, Mittel zum Zweck und nicht Selbstzweck. Und einzig als Hilfe zur Erzielung einer rationellen Bühnenkultur kann sie uns willkommen sein. Damit macht sich aber auch zugleich das Bedürfnis nach einer Zeitschrift geltend, worin die Ergebnisse der Einzelforschungen mitgeteilt und von Zeit zu Zeit auch der Praxis in zusammenfassenden Berichten wertvolle Winke gegeben — sowie dann wieder die bedeutsamen fortschrittlichen Kunsttaten unserer Theaterbetriebe fachmännisch beurteilt und die einschlägigen Arbeiten, Bücher und Aufsätze, in einer übersichtlich geordneten Bibliographie angezeigt werden könnten.

Daß Karl Ludwig Schröder nun seit einigen Monaten den Versuch macht, eine solche Zeitschrift in ihre Wege zu leiten, muß ihm ohne weiteres gedankt werden. Allerdings darf man sich dabei keineswegs verhehlen, daß das vorläufig noch recht bescheidene Unternehmen noch eines kräftigen Ausbaues, vor allem einer weiteren Zufuhr von bedeutenden Mitarbeitern bedarf, wenn es ganz ernst genommen werden und seinen Zweck erfüllen will. Vorläufig überwiegt noch zu sehr die Tatsachen-Notiz, die unkritische chronikartige Berichterstattung und das etwas zu literarisch gefärbte Feuilleton. Es fehlt an selbständigen, allerlei grundlegende Fragen der modernen Bühnenkunst behandelnden Essays mit anregend klärenden Forschungsergebnissen. Ob sich das ganze Unternehmen bei der Gleichgültigkeit des großen Publikums und namentlich auch bei dem sehr geringen Interesse der Bühnenkünstler für die Theorie ihrer Kunst überhaupt geschäftlich halten lassen wird, muß ja die Zukunft lehren. Wahrscheinlich dürften die „Dramaturgischen Blätter" hieran genau so scheitern, wie früher derartige Versuche ja stets gescheitert sind. Daß wir in Deutschland auf den Gebieten der Musik, der Literatur und der bildenden Kunst je ein halbes Dutzend und mehr gut eingeführter Revuen besitzen, während sich die populärste aller Künste, das Theater, mit einer einzigen nennenswerten Zeitschrift („Bühne und Welt") begnügt, gibt denn doch zu denken.

Karl Hagemann

Musik

## Carl Loewes Geistliche Musik

Carl Loewe ist der deutschen Musikwelt bis heute noch nicht in seiner großen Vielseitigkeit bekannt geworden, trotz Runzes großer siebzehnbändiger Ausgabe, welche die Balladen, Legenden und Gesänge enthält. Allerdings gipfelt Loewes Schaffen in den Balladen, aber auch seine geistlichen Tonwerke, die instrumentalen und vokalen, verdienen wenigstens in einer Auslese der praktischen Musikpflege zugeführt zu werden. Um diese Lücke auszufüllen, ist eine von Gustav Zanger getroffene und von Leopold Hirschberg mit einem einführenden Vorwort versehene Auswahl von „44 Präludien für die Orgel" aus dem „Musikalischen Gottesdienst" bei Georg Bratfisch in Frankfurt a. O. erschienen.



Digitized by Google

Es sind 24 allgemeine Präludien, zum Teil in modernem Dur und Moll, zum Teil in Kirchentonarten, und 20 Choral-Vorspiele. Manche der ersteren ragen zwar über den Durchschnitt gediegener Schulbeispiele nicht hinaus, aber andere, vor allem Nr. 4, 10, 12, 15, 19 wird als leicht ausführbare Gebrauchsmusik so mancher auf einfache Mittel angewiesene Organist sehr zu schätzen wissen. Von den Choral-Vorspielen ganz besonders „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'", aber auch „Erschienen ist der herrliche Tag" (aus dem Oratorium „Die sieben Schläfer"), „Es ist das Heil uns kommen her", „Herzlich tut mich verlangen", „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen", „Nun ruhen alle Wälder" und „Wie schön leuchtet der Morgenstern".

Hirschberg selbst hat (ebenfalls bei Bratfisch) 25 ausgewählte geistliche Gesänge, darunter zwei bisher ungedruckte, erscheinen lassen. Mit besonderem Nachdruck möchte ich hier auf das Gellertsche Bußlied „Ich komme vor dein Angesicht", das Weihnachts-Responsorium „Quem pastores laudavere", „Jesus ist mein Hirt", „Was mein Gott will", „Bekehre du mich, Herr" und „Wie groß ist des Allmächt'gen Güte" hinweisen. Auch die andern Lieder sind als musikalischer Ausdruck eines kindlich frommen Gemütes nicht ohne Wert.

E R

**Der deutsche Männerchor**

Ein Buch über den deutschen Männergesang, das nicht bloß lobhudelt, sondern auch die Schattenstriche zöge, das nicht bloß Hurra riefe, sondern auch mit kritischem Finger auf die Schwächen seines Gegenstandes hindeutete — das haben wir schon längst als einen Helfer im Streite ersehnt. A. König hat es nun geschrieben, erschienen ist es im Verlage von H. vom Ende in Köln, und wir wünschten, daß wenigstens jeder Dirigent eines Männerchores es läse. Der Verfasser schüttet das Kind nicht mit dem Bade aus, findet aber scharfe Worte gegen die öde Liedertafelei und gibt einen mit Sachkenntnis und gutem Urteil ausgestatteten Führer durch die Höhen und Tiefen der vorhandenen Literatur. Auf ihn, der so recht im Sinne der Kunstwartbestrebungen die Fülle des Stoffes sichtet, sei also hier ganz besonders hingewiesen. Den Männergesang schlechtweg zu bekämpfen ist ein Unsinn, weil er in vielen Orten die einzig mögliche Form geselligen Musizierens bildet. Ihn zu reformieren, die Auswüchse und saftlosen Triebe zu beseitigen, das aber ist ein gutes Ziel, und Königs aus gesunden Anschauungen entstandenes Buch bringt uns ihm ein Stück näher.

B

**„Reformchöre"**

Die Klagen über die Versimpelung des Chorgesanges stammen nicht von heute. Namentlich in der chorischen Behandlung des Volksliedes hat die Strömung, die zur öden, armseligen Liedertafelei führt, entschieden Oberwasser. Anderseits hat das Streben, diese Richtung zu vermeiden, gerade die besseren Tonsetzer häufig zur Künstelei verleitet. Beides ist von Uebel, und Georg Capellen will nun in seinen „Reformchören" zeigen, wie man Volkslieder kunstvoll, aber nicht künstlich setzen kann. Das sollen zwar vor ihm schon andere Meister, z. B. Brahms und Reger, bisweilen nicht übel getroffen haben, und der Name „Reformchöre" klingt darum wohl allzu anspruchsvoll. Was aber schadet es viel, wenn die vorliegenden Arbeiten Capellens ihrer löblichen Absicht entsprechen? Und ich glaube, das tun sie. Seine Versuche, deutschen Volksliedern mit den Mitteln der modernen Harmonik beizukommen, ohne ihren Charakter zu



Digitized by Google

entstellen, sind geglückt. Unsere alte Chorliteratur des 16. Jahrhunderts hat ihm offenbar wertvolle Fingerzeige gegeben. Capellens Sätze sind fünfstimmig (zwei Soprane, Alt, Tenor, Baß); die Melodie liegt oft nach alter Weise im Tenor. Mitunter geht sie von diesem in den Sopran über und umgekehrt, wobei Capellen der Gefahr, die Weise zu zerreißen, klug aus dem Wege geht. Er verwendet nämlich diese Verteilung der Melodie auf verschiedene Stimmen nicht willkürlich, sondern als Ausdrucksmittel. Strophen von verschiedenem Stimmungsgehalt werden auch verschieden harmonisiert. Natürlich fehlt es auch nicht an kleinen Tonmalereien, geistvollen Steigerungen der Melodie oder wirksamen Schlußverlängerungen. Und trotz der vielen harmonischen Feinheiten bleiben die Chöre gesanglich. Ich hoffe, daß die Praxis dieses unvorgreifliche Urteil bestätigen wird. Im Sinne einer künstlerischen Entwicklung des chorischen Volksliedergesanges seien Capellens Reformchöre sehr willkommen geheißen.

E Rychnowsky

**Schubertsche Liedbegleitungen**

Kretzschmar rühmt einmal an Schubert, „daß bei ihm das Instrument nicht bloß dürftig in Harmonien begleitet, sondern daß es den lokalen und szenischen Teil der Gedichte selbständig schildert", und Hermann Bischoff sagt: „das Klavier ist bei Schubert ein selbständiger Ausdrucksfaktor geworden, der mit der Singstimme in Wechselwirkung tritt." Wer wird das heute nicht zugeben, der Schuberts Lieder und die Entwicklung des Liedes einigermaßen kennt?

Aber wie viele von all den Tausenden, die heute in der Stille oder in der Oeffentlichkeit Schubertsche Lieder begleiten, machen mit solcher Anschauung Ernst? Gar manche der angesehensten Begleiter habe ich die angstvoll quälende Begleitung zu „Gretchen am Spinnrad" zum liebl[illegible]n Surren des Rädchens herabmildern hören oder das halb bange, halb trotzige Murren der „Gruppe aus dem Tartarus" zum Salonbrohmärchen mit obligatem crescendo und decrescendo bis zum pp. Im Prager Dürer-Verein hat man kürzlich vor ungeübten Zuhörern einmal Wolfs „Gärtner", und zwar zuerst die Melodie und dann die charakteristische Begleitung ohne Singstimme vorgespielt, um auf das dann folgende Lied gehörig vorzubereiten. Wir könnten von Wolf für Schubert lernen. Man spiele nur einmal die Begleitungen etwa zu „Prometheus", „Schwager Kronos", „Gretchen am Spinnrad", man gebe sich leise, aber streng im Takt die Melodie dazu an — und vergleiche damit die Wirkung eines unserer Sangesrezitatoren, die sich zu ihrem Rezitativ einen schmiegsamen Begleiter suchen, der die rhythmische Struktur seines Parts „um der Wirkung willen" gern preisgibt. Auf die Gesamtwirkung sollte es den ernsteren Künstlern doch immer noch ankommen. Hier aber liegt nur zu häufig ein Grund einseitiger Fehlwirkung. W

**Der Tenor im Kampf**

Nach der Dresdner Salome-Aufführung schrieb unser Musikredakteur Dr. Richard Batka dem „Prager Tagblatt": „Herr Burrian (ein geborener Tscheche) böhmelte als Herodes, bot aber in Sang und Spiel eine sehr charakteristische Gestalt. Er war auch der Einzige, dessen Text man verstand." Unahnend schrieb er's, wie Schreckliches er beschwor. Ach, nun bald erschienen in einem tschechisch-russischen Blatte deutsch und tschechisch gemischte Verse, die begannen: „daß Burian den Herodes böhmelte, geiferte Dr. Batka



Digitized by Google

in seiner M..t", die schlossen: „Burians Herodes ist einzig Wunder, und wer das sagt, der ist kein Plunder, dieses schreibt die »Neue Freie Presse«, Batka, lies das, und halt die Fresse", und die unterzeichnet waren: Karel Burian. Batka antwortete mit ein paar heiter überlegenen Versen — nun aber erschien ein eigenes Flugblatt, überschrieben „Sensační! Senfationell!": „Dr. Richard Batka gegen den größten Wagnersänger der Welt Karl Burian." Auf der ersten Textseite ertönt eine „wirkliche deutsche Zeitungsstimme" (wo sie zuerst erklungen ist, wird nicht gesagt), die ein Dresdner Kaffeehaus in der Spannung des Erwartens schildert: bald wird Burian nahen. „Im Opernhause zittern der Intendant, beide »Geheimen« und der Kapellmeister vor ihm" — und hier tun das die Kellner. „Solcher Wagnersänger, solcher Tenor kann sich alles erlauben. Um ihn reißen sich die Bühnen. Man muß ihn zu behandeln verstehen. Täglich kommen deutsche, russische, amerikanische, englische und französische Frauen und Mädchen ins »Café Central«, um den berühmten Mann aus der Nähe zu bewundern." Nun folgen die Verse, und zum Schluß neue gegen Batka: „Spritzest Wut wie Fafner-Wurm, Umschmeißen willst — Pulverturm." Abermals unterzeichnet: Karel Burian.

„Heiter ist die Kunst", sogar noch, wenn sie kämpft. — Gegen die Einbürgerung solchen Heldentons in den Sängerstreit wird der Freund des Humors als solcher gewiß nichts einzuwenden haben. A

**Karl Haider**

begeht in diesen Tagen seinen sechzigsten Geburtstag. Wir haben früher (XIV, 19) zwei Landschaften und kürzlich (XIX, 3) ein feines, stilles Mädchenbild von ihm gebracht, wir setzen diesem Heft eine Wiedergabe seiner wundersamen Fahrt zum Hades vor und meinen, diese vier Werke zeugen immerhin, wes Geistes Kind jetzt die deutschen Kunstfreunde feiern. Mehr aber braucht es heute um so weniger, als der Kunstwart Haider binnen kurzem auf besondere Weise zu ehren denkt.

**Kunstausstellungen in Berlin**

Eine Sonderausstellung der Kunsthandlung Keller und Reiner (sie ist in der alten Hochschule untergebracht) führt uns das Lebenswerk Constantin Meuniers vor. Die Ausstellung kommt gerade zur rechten Zeit. In Deutschland waren sich alle zum Urteil irgend Berufenen einig in der Bewunderung dieses Mannes, dessen gütiges Auge noch so viel Schönes und Großes im schlimmsten Inferno unserer Zeit entdeckte, und der seine ganze Kraft so treu in den Dienst der Sache stellte, die er als recht empfand. Nicht nur die „Kennerschaft", auch das Volk faßte eine tiefe Liebe zu dem so lange Verkannten, der unserer Zeit das „Denkmal der Arbeit" gegeben hatte. Das wurde den Geschmäcklern zu viel; die Berührung mit dem profanum vulgus war nichts für ihre zarten Nerven. So entschlossen sie sich denn zu einer Revision ihres Urteils und kamen bei dieser Beschäftigung zu dem Ergebnis, daß sie selber bisher Meunier weit über sein Verdienst eingeschätzt hatten. Die albernsten und am kräftigsten widerlegten Einwände wurden zur Herabsetzung Meuniers wieder auf neu aufgearbeitet. Die Skulpturen Meuniers sollten damit bereits gerichtet sein, daß der Meister erst im vorgerückten Alter den Pinsel weglegte und zum Meißel griff — daß der junge Meunier als Bildhauer angefangen hatte, die Ma-





Digitized by Google

lerei also nur eine Episode in seinem Lebenswerk ist, geruhte man zu übersehen. Die ruhige Größe seiner Bildwerke, die man noch vor fünf Jahren bewunderte, sollte plötzlich nichts anderes sein als eine schwache Kopie des Griechischen. Im Gegenständlichen („in der Anekdote" heißt es bei Schmock redivivus) sage er ja etwas anderes als die Leute der Siegesallee, in allem übrigen aber war er ihnen verwandt. So trifft sich's gut, daß gerade jetzt den Berlinern das Gesamtwerk Meuniers vollständiger als bisher gezeigt wird: die Gelegenheit ist jedem geboten, sich selbst ein Urteil zu bilden — und danach einen Einblick zu gewinnen in die Falschmünzerwerkstätten der Geister, in denen jetzt so emsig gearbeitet wird. Zwischen der Malerei Meuniers und seiner Skulptur besteht kein Zusammenhang? Die Bildwerke sind formal eine gedankenlose Nachahmung der Antike? So vergleiche man doch etwa das große Hafengemälde mit dem ersten Hafenrelief und dieses mit dem großen Relief am Denkmal der Arbeit; oder die verschiedenen Fassungen der Glashüttenszene; oder die Metamorphosen des Dockarbeiters von der Statuette bis zu der gigantischen Büste „Anvers": ist eine strengere künstlerische Logik denkbar? Gleitet das Werk Meuniers nicht mit Naturnotwendigkeit zur Skulptur hinüber? Ergeben sich für diesen Meister die heute als griechisch angesprochenen Formen nicht als das Resultat einer harten, ununterbrochenen und grundehrlichen Arbeit, die niemals zur Seite schielte nach fremden Vorbildern?

Aber kümmern wir uns nicht länger um das Gerede dieser Aestheten, die sich fröstelnd abwenden, wenn das Rauschen einer tiefen Begeisterung naturgewaltig über die Lande zieht. Schütteln wir alle lästigen Erinnerungen ab und treten wir frei vor Meuniers „Denkmal der Arbeit". Welch ein Werk! Wie verkörpert sich in diesen Szenen die Arbeit unserer Tage, in diesen Gestalten der Stolz der Arbeit! Das ist das Unterscheidende zwischen Zola und Meunier, daß wir im „Germinal" nur die Sklaven der Arbeit, die willenlosen Werkzeuge toter Maschinen kennen lernen, im „Denkmal der Arbeit" aber freie Menschen, die das Getriebe beherrschen. Und das ist das Unterscheidende zwischen dem früheren Meunier, dem Maler, und dem späteren Skulptor, daß jener noch fast ganz befangen ist von den Anschauungen Zolas, über die sich dieser zu erheben vermochte. Wir unterscheiden heute gerne zwischen einer Epoche des Dampfes und einer solchen der Elektrizität, träumen gern, als nahe sie nun heran, von einer Zeit, deren Städte frei sind von der verrußten Atmosphäre, die heute emporsteigt aus abertausend Schloten; von einem freieren Geschlecht, das an reinlichen Stätten schafft, das nicht mehr der Arbeit frondet, sondern willig ihr dient: dieser Uebergang vom Dampf zur Elektrizität, mit allem, was ihm eigentümlich, das ist die Entwicklung des Malers Meunier zum Bildner.

Meuniers Denkmal der Arbeit ist Fragment geblieben; ein Fragment mindestens im Vergleich zu dem, was Meunier ursprünglich wollte. Die vier Reliefs waren für die Seiten eines mächtigen Sockels bestimmt, an dessen Ecken vier typische Arbeitergestalten aufragen sollten. Ueber dem Ganzen aber sollte sich eine mächtige Gestalt oder eine Gruppe erheben, die in monumentalster Weise die Idee der Arbeit, des Segens der Arbeit verkörpern sollte. Für diese letzte Aufgabe hat Meunier verschiedene Entwürfe ge-



Digitized by Google

bildet. Er kam zu keinem festen Entschluß, und das trug wohl zumeist die Schuld, daß das Werk Fragment blieb. Die endgültige Fassung aber, in der die Elemente schließlich von Meunier angeordnet wurden, und die auch für die Berliner Ausstellung bestimmt war, sichert der Arbeit gleichwohl einen festen Halt. Die einzige Frage ist nun: wo soll das Denkmal hin? Die von Meunier gewählte Nischenform paßt freilich nicht mehr in die Mitte eines freien Platzes. Aber sie könnte einen freien Platz abschließen, oder, besser noch, die Zierde eines offenen Volksparkes werden. Jedenfalls gehört dieses Denkmal der Arbeit ins Freie. Sollte man es, wie noch immer beabsichtigt, in einem geschlossenen Museum unterbringen, so würde man ihm seine beste Wirkungsmöglichkeit wegnehmen.*

Ich bin etwas ausführlich geworden, aber das Thema hat es so verlangt. In aller Kürze möchte ich deshalb heute nur noch die beiden wichtigen Ausstellungen erwähnen, die gleichzeitig in Berlin tagen. Vor allen Dingen die monumentale „Jahrhundertausstellung" der Nationalgalerie, eine ganz prachtvolle sichtbare Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts, die ein stummer Protest gegen die geschriebene ist. Sodann eine kleine, aber köstliche Sammlung im Redernschen Palais, die von Mitgliedern des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins (zur Feier der silbernen Hochzeit des Kaiserpaares) beschickt wurde. Davon also ein nächstes Mal.

Willy Pastor

Die Münchener Sezession hat mit diesem Monat ihre erste Winterkollektivausstellung drei Künstlern gewidmet. Von Becker-Gundahl, einem wenig Gekannten, auf einmal sechs Säle voll Bilder zu sehen, deren Entstehen zum Teil bis weit in die achtziger Jahre zurückgeht, überrascht nicht wenig. Er ist technisch ein starker Könner, als Zeichner wie als Maler, beweist aber in Bildern, wie „Der Austräglerin Ende" oder „Die Schwestern", daß er auch seelisch etwas zu vollendetem Ausdruck bringen kann. In den übrigen Oelbildern, unter denen allerdings viele noch unfertig sind, ist dieses meist weniger, oder doch nur teilweise in solchem Maße gelungen. Eine Menge Studien und illustrative Federzeichnungen geben Zeugnis von dem hohen Fleiß und Ernst dieses Künstlers, und es setzt nicht in Erstaunen, ihn schließlich bei der religiösen Malerei angelangt zu sehen. Große Entwürfe, für Mosaik gedacht (und zum Teil schon ausgeführt in der hiesigen Maximilianskirche), zeigen ihn auch von der dekorativen Seite als Meister. Der vor einem Jahr verstorbene Viktor Weishaupt ist als vortrefflicher Tiermaler längst bekannt. Ein Saal voll seiner Bilder und Studien gibt, wenn vielleicht nicht eine ganz ausreichende, so doch eine gute Vorstellung von seinem feinen Erfassen des Viehes auf der Weide, besonders der Stiere. Malerisch ist er außerordentlich fein und wahr, was auch in einigen trefflichen Landschaften auffällt. Drei Säle von Richard Pietsch enthüllen uns Münchnern außer einer Reihe interessanter farbiger Zeich-

* Der Dürerbund hat sich bemüht, die Ausführung des Denkmals für eine rheinische Industriestadt in Deutschland zu ermöglichen. Die Vorbereitungen gediehen gut und sogar das Schwierigste schien zu gelingen: die Beschaffung des großen erforderlichen Kapitals. Leider aber verweigert uns die belgische Regierung die Erlaubnis zur Reproduktion, über die sie nach ihren Verträgen mit Meunier zu verfügen hat. A



Digitized by Google

nungen aus Visby nicht gerade neues; doch verdanken wir auch hier der Sezessionsleitung einen größeren Ueberblick über einen Künstler, der als Landschafter so viel Schönes und Eigenes zu sagen hat und dessen Schaffen allgemeine Beachtung verdient. Pictor

☞ Die Regierungen regen sich

Das preußische Ministerium für öffentliche Arbeiten und das des Innern haben an sämtliche Regierungspräsidenten diesen Erlaß gerichtet:

„Die in den letzten Jahren fast überall gemachte Wahrnehmung, daß das malerische Aussehen der Dörfer und Städte im Schwinden begriffen ist, hat den Regierungspräsidenten in Trier und letzthin auch den Regierungspräsidenten in Minden veranlaßt, einen Wettbewerb zur Erlangung von mustergültigen Entwürfen für Bauern- und einfache Bürgerhäuser auszuschreiben.

In beiden Fällen hat das Vorgehen zu einem nach jeder Richtung hin befriedigenden Erfolge geführt. Als Ergebnis des vom Regierungspräsidenten in Trier ausgeschriebenen öffentlichen Wettbewerbes bietet sich die Vorbildersammlung für Entwürfe einfacher Bauern- und Bürgerhäuser im Regierungsbezirk Trier dar, die 1904 im Verlage von Seemann & Co. in Leipzig erschienen ist. In gleicher Weise beabsichtigt der Regierungspräsident in Minden, die preisgekrönten und auch die sonst als besonders gut verwertbar anerkannten Entwürfe durch Veröffentlichung allgemein nutzbar zu machen.

Abdrücke der demnächst erscheinenden Sammlung sollen außerdem bei den Landräten und Kreisbaubeamten zu jedermanns Einsicht offengelegt werden.

Wir können diese Bestrebungen nur als sehr dankenswert bezeichnen und stellen den Herren Regierungspräsidenten ein ähnliches Vorgehen anheim, sofern es in ihren Bezirken nach den örtlichen Verhältnissen erwünscht erscheinen und Erfolg verheißen sollte. Die Regierungspräsidenten in Trier und Minden sind von uns ersucht worden, die dort gemachten Erfahrungen auf Anfragen hin mitzuteilen."

Natürlich ist der angegebene Weg nur einer und nicht der wichtigste von all den Wegen, auf denen man wieder vorwärts zu kommen suchen muß. Aber auch die Regierungen selbst beschreiten bereits noch andere Wege und arbeiten schon oft Hand in Hand mit unsern beiden Bünden. Nicht nur in Preußen, so ziemlich schon überall im Reich. Werden wir aber deshalb ja nicht in unsrer Arbeit nachlässig! Es ist hundertmal mehr, als geschehen ist, noch zu tun! Bis auch nur das der Rettung sicher ist, was sich wenigstens von unserer Baukultur in Stadt und Land überhaupt noch retten oder neu wieder aufrichten läßt.

☞ Das Warenhaus im Dienste ästhetischer Kultur

Bis in die Mittel- und Kleinstädte bringt das Warenhaus hinein. Seine Macht und sein Gewinn ist so groß geworden, daß der Staat ihm eine besondere Steuerschraube dreht. Der kleine Geschäftsmann beschwört angesichts dieses kapitalistischen Ungeheuers das Publikum machtlos, doch auch an ihn zu denken. Umsonst; das Publikum des Warenhauses, das doch zur Hälfte aus Angehörigen eben dieser kleinen Geschäftswelt bestehen dürfte, läuft in die großen Paläste und kümmert sich nicht um die geknickten Existenzen, die seinesgleichen sind. Warum tut es so?

Das Warenhaus ist billig. Aber es gibt Geschäfte, die nicht teurer sind. Das Warenhaus ist bequem, da liegt's. Schweizer Käse und amerikanische Stiefel sind nur eine Treppe



Digitized by Google

weit voneinander entfernt. Der Neugierige oder Müßige, der als Zuschauer einen kleinen Spaziergang durch die aufgestapelten Herrlichkeiten machen wollte, kommt als Käufer wieder heraus. Der nichts zu kaufen brauchte, hat was gekauft — weil es ihm in die Augen stach. Das Kaufhaus hat Museumscharakter bekommen. Aber während man das Museum mit interesselosem Wohlgefallen durchwandelt, wird im Kaufhause auf Schritt und Tritt der Trieb zum Besitz geweckt und wach gehalten. Wir haben über all das hier keine Betrachtungen anzustellen, die außerhalb unseres Gebietes führen. Aber eine Tatsache springt in die Augen, die sehr wichtig auch für unsere Arbeit ist: das Kaufhaus ist als Mittel ästhetischer Kulturpolitik für die Massen überaus wichtig geworden.

Aesthetische Kultur im Warenhause — ein Hohngelächter erhebt sich. Und wir geben ohne weiteres zu: vom großen Wertheim in der Leipzigerstraße bis zum kleinen Kohn in Memel wirkt das Warenhaus einstweilen wider die Bestrebungen für eine ästhetisch höhere Kultur. Schon von Grundsatz wegen: es ist auf den Massenabsatz angewiesen und muß mit allen Mitteln versuchen, die Käufermasse durch seine Artikel zu suggerieren. Das gelingt ihm auch, sogar durch die einfachsten, aber auch — wie nicht zu bestreiten ist: durch ästhetisch einwandfreie Mittel. Ich entsinne mich, in dem Riesenschaufenster eines Warenhauses einmal weiter nichts gesehen zu haben, als braun gebundene Reklambändchen. Wir war's, als seien die kleinen, wohlbekannten Bücher die appetitlichsten, einladendsten Bücher der Welt. Sie lagen und standen kunstvoll geordnet umher, ganze kleine Gebäude hatte der pfiffige Verkäufer errichtet, Säulen, Pyramiden und Triumphbogen, und alle wiederholten eindringlich die stumme Mahnung: sieh mich an und nimm' mich mit. Ein Buchhändler wäre wohl kaum auf die Idee gekommen, ein ganzes Schaufenster grade diesen billigen Bändchen zu opfern. Der Warenhäusler versucht es und *kann* es auch versuchen: er ist kein Buchhändler mit dem Ehrgeiz, die mannigfaltigsten und differenziertesten literarischen Ansprüche zu befriedigen, — er ist ganz einfach Kaufmann für die Masse, er stilisiert und uniformiert sie und ihren Geschmack, und er hat den Konsum dieser Masse, wenn er's versteht, bis zum gewissen Grade in der Hand.

Ist das nun beklagenswert, so dämmert doch so etwas wie eine Hoffnung auf. Es handelt sich darum, das Warenhaus und durch seine Kaufkraft die Industrie in die ästhetische Gewalt zu bekommen. Sollte das so ganz unmöglich sein? Wo früher fünfzig kleine Kaufleute den Geschmack ihrer Kunden bestimmten, da tut es heut ein großer, der Unternehmer des Kaufhauses. Er wird sich von Prinzipes wegen gegen das Schöne anstelle des Geschmacklosen gewiß nicht sträuben, wenn sein Verdienst der gleiche bleibt. Er geizt vielleicht sogar, wie z. B. die Brüder Wertheim in Berlin, ein wenig nach der Ehre, die ihm Kunst und Schönheit neben dem Baren einbringen. Er ist jedenfalls als Vermittler so ernst zu nehmen, wie seine Macht reicht, und die reicht weit. An ihn kann man mit Forderungen eher herantreten, als an die fünfzig verschiedenen Ladeninhaber. Er ist Repräsentant einer neuen und unzweifelhaft notwendigen kaufmännischen Wirtschaftsform, die, wie betont, keine Besonderheit der Großstadt mehr ist, sondern sich mit einer Schnelligkeit ohnegleichen über alle Städte vermehrt hat. Wir müssen, anstatt über sie bloß zu klagen und zu schelten, ernsthaft mit solchen Mächten *rechnen*, wenn wir



Digitized by Google

die ästhetische Kultur der Massen wirksam beeinflussen wollen.

E. Kalkschmidt

**Kunstwart-Unternehmungen**

Neu erschienen ist soeben wieder eine Folge der „Meisterbilder", sie enthält: Blatt 151: Gräfin Potocka, 152: van Dyck, Prinz Wilhelm von Oranien, 153: Michelangelo, Die Erschaffung von Sonne und Mond, 154: Botticelli, Der Frühling, 155: Murillo, Der hl. Antonius mit dem Christuskind, 156: Jan Hakkaert, Die Eschenallee.

Vermischtes

**Vom alten Johannisfriedhof in Leipzig**

erzählen fünf kleine Bilder am Ende dieses Hefts. Wir bitten dich, lieber Leser, sieh dich in sie hinein, bis das Papier wegschwindet und zu dir das Leben heraustritt, das hier aus dem Tode erwachsen ist und als Geschenk aus seinen Tiefen friedevolle Ruhe in deinen Alltag hebt. Um die, deren Reste hier „eingetrunken wurden von Busch und Strauch", fließen ja die Tränen schon lange nicht mehr. Es sind manche darunter, bei deren Namen uns große Erinnerungen oder erhebende Gedanken traurig oder heiter umschweben: Käthchen Schönkopf liegt hier, auch Richard Wagners Mutter, seine edle älteste Schwester, und von weitbekannten Männern Johann Rosenmüller, Adam Friedrich Oeser und Christian Felix Weiße, dann Mahlmann, Herloßsohn und Roderich Benedix, Grassi, der Kunstfreund, und wieder eine Frau Marianne Pauline Mende, die Kunstfreundin — wandelst du hier, so weht von einem jeden solchen Namen her durch die hundertstimmig den Ort umflüsternde Elegie vom allgemeinen Geschick auf Augenblicke ein feiner besonderer Hauch. Gebilde von Menschenhand stehen um dich und sehen dir zu, Kränze und Urnen, Gräber und Hallen, manche gar kunstvoll, zumal im Gitterwerke, manche absonderlich, manche ganz schlicht, die einen noch kräftig im Trotze gegen die Zeit, die andern schon umsponnen von den Armen der Natur oder langsam hinsinkend in ihren Schoß. Es ist schön hier im Winter, wie unsre Bilder das zeigen, aber wie erst im Frühling, wenn das Leben so tausendfältig aufblüht und aufsingt überm Tod, wie in keinem noch so schönen Garten je! Und im Sommer, wenn unter dichtem Schattendach die Bäume den Vögeln zum Dank die Früchte reichen! Und im Herbst, wenn alles mitsammen das Abendrot des Jahres übergoldet! Es ist freundlich auch dann, denn gerade hier sagt ja das Leben mit reichster Fülle, daß alles ein Kreislauf ist.

Und diese Idylle webt ihre grünen Netze mitten in der Stadt, mitten im Arbeitstreiben, mitten im „Geschäftsviertel". Welche zweite Stadt in ganz Deutschland hat das Glück, eine solche Einkehr- und Ausruhstelle der Seele nahe am Mittelpunkt denen bieten zu können, die vielleicht nur eine halbe Stunde zur Erholung freihaben?

Wenn man einmal die Zeugnisse sammeln wird, die andern Geschlechtern den Tiefstand der ästhetischen Kultur unserer Zeit beweisen sollen, so wird man unter die erstaunlichsten davon eine Eingabe einreihen, die Leipziger Hausbesitzervereine wegen dieses Johannisfriedhofes kürzlich an den Rat gerichtet haben. Denn es ist nicht etwa eine, die für ein solches Kleinod um den möglichsten Schutz bittet. Es ist eine Eingabe, die um seine Zerstörung bittet, unter der Form der Verwandlung in eine Parkanlage. Und daß andre Teile



Digitized by Google

des Johannisfriedhofs, leider Gottes sogar die ältesten, schon in eine solche verwandelt sind, in nüchterne neue „Promenaden" zwischen nüchterne neue Rasenplätze mit nüchtern „gepflegten" Gruppen und Grüppchen Grüns — das schreckte nicht etwa die Herren Eingeber. Sie meinen vielmehr ganz im Ernst, daß auch ästhetische Gründe die Verwandlung des unordentlichen alten Friedhofs in solche Anlagen forderten! Die Verwandlung einer einzigartigen Schönheitselegie, an der die Jahrhunderte bauen mußten, in eine kleine modische Grün-Anlage, wie sie hundert Groß- und zweitausend Kleinstädte schon haben, einzelne zu Dutzenden, und wie alljährlich überall welche gemacht werden können, wo gerade ein paar tausend Quadratmeter Grund frei sind.

Und doch sollen diese Bemühungen in gleicher Richtung nicht die ersten und doch sollen sie nicht aussichtslos sein! Wir können's nicht glauben, daß man mit vielen Kosten zerstören wird, was man mit den bescheidensten Kosten erhalten und mit gar keinen Kosten je wiedererlangen kann. Ist denn hier nicht die schönste Erholungsstätte, die man sich wünschen kann? Gewiß, zum Stelldichein von Kindermädchen mit ihren Wagen eignet sie sich nicht, aber dafür ist ja vor dem alten Johannisfriedhofe gesorgt und mit anderen Anlagen ganz in der Nähe. So weit sind wir immerhin in den letzten Jahrzehnten gekommen, daß sich Leipzig dem Gespött der gebildeten Welt ganz Deutschlands aussetzen würde, wenn es mit teurem Gelde ein Alltäglichkeitsbild an Stelle dieses Gemäldes setzte, das Natur, Geschichte und Kunst zusammengedichtet haben. A

**Vom Harz**

„Nach einem aus Braunschweig eingegangenen Telegramm konstituierte sich gestern unter dem Vorsitze des Geheimrats Jüdel und unter Teilnahme von Vertretern der Regierungen von Preußen, Braunschweig und Anhalt sowie von Industriellen eine Gesellschaft zur Förderung der Wasserwirtschaft im Harze. Zunächst begonnen wird die Okertalsperre. Dann folgen das Sösetal und das Bodetal. Die nächste Generalversammlung findet im Herbste in Goslar statt."

Diese Notiz trat am 22. Januar in verschiedenen Tagesblättern auf, ganz bescheiden, als läge ihr gar nichts daran, viel von sich reden zu machen. Was sagt sie denn auch weiter, man will ja nur zunächst das Okertal, dann das Söse- und dann das Bodetal dividendengerecht verarbeiten. Immerhin schiene uns eine öffentliche Klarstellung darüber erwünscht, wie weit sich die Regierungen von Preußen, Braunschweig und Anhalt mit Jüdel & Co. zur Ruinierung des Harzes zu assoziieren gedenken.

## Unsere Bilder und Noten

**Karl Haiders** Fahrt zum Hades ist kein Bild, das auf den ersten Anruf mit einer gesprächigen Darlegung seines gesamten Innenlebens antwortet, es ist nicht nur ein keusches, es ist auch ein sprödes Werk. Wer sich hineinsieht, dem wird es doch sagen, was in ihm als seine Seele lebt: eine zum Sterben müde Abschiedswehmut. Man denkt dann zunächst: „Der Kahn mit seinen Insassen tut's!" Aber man kann sich den Kahn ganz



Digitized by Google

verdecken, und kaum minder vernehmlich sprechen die Steine, singen das schwarze Wasser und die „wolkenbegangene" Luft und die starren Felsen, die Bäume vorn und der dunkle Wald im Hintergrunde dasselbe leise, traurige Lied. Zergliedert man, findet man in dieser Landschaft einfach Motive aus den deutschen Voralpen, zwischen denen Haider lebt. Und das Ganze ist doch weit weg von denen, von uns, irgendwo im Traumlande.

Die Reproduktion von Hermann Strucks Bildnis-Radierung „Gerhart Hauptmann" möge den Abdruck aus des Dichters seinem und von Kritik und Publikum zunächst so wenig verstandenen neuesten Werke begleiten. Wen die Reproduktion nach der großen Original-Radierung verlangen macht, der kann sie vom „Berliner Verlage" in Berlin W. 62 beziehen.

Die Illustrationsbeilage ist dem bedrohten alten Johannisfriedhofe in Leipzig gewidmet, von dem in der „Rundschau" dieses Heftes gesprochen wird.

Zu unserer Notenbeilage vergleiche man den kleinen Aufsatz über „Reformchöre" in der musikalischen Rundschau dieses Heftes. Capellens „Morgen muß ich fort von hier" gelte als eine Probe seiner Reformchöre. Die zweite Strophe: „Küsset dir ein Lüftelein Wangen oder Hände" bewegt sich im Stimmungskreise der ersten und wird darum nicht besonders harmonisiert. Capellen hat nun noch eine dritte Strophe hinzugedichtet, worin die Stimmung und darum auch die Stimmführung sich ändert. Der Text scheint uns nicht einwandfrei, von unvolkstümlichen Wendungen durchsetzt. Da wir aber den Tonsetzer nicht als Dichter, sondern als Musiker der Beachtung empfehlen, fällt jener Umstand nicht weiter ins Gewicht. — Dann bringen wir wieder eines der kanonischen Kinderliedchen von Frey, die sich als Gebrauchsmusik im Familienkreise bewähren. Und um die Zahl der Seiten rund zu machen, dient das hübsche kleine Präludium von Karl Loewe, welches Dr. Rychnowsky für das Normalharmonium (Saugluftharmonium) eingerichtet hat. Von „Karl Loewes geistlicher Musik" wird wie von Capellens Chören noch mit ein paar Worten in der Rundschau gesprochen.

Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: der Herausgeber. Mitleitende: Eugen Kalkschmidt, Dresden-Blasewitz; für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D. W. Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — Für Oesterreich-Ungarn für Herausgabe u. Schriftleitung verantwortlich: Hugo Heller in Wien I.



Digitized by Google

verkleinerte Reproduktion nach einer im „Berliner Verlag" (Berlin W 62) erschienenen Original-Radierung

KW

HERMANN STRUCK

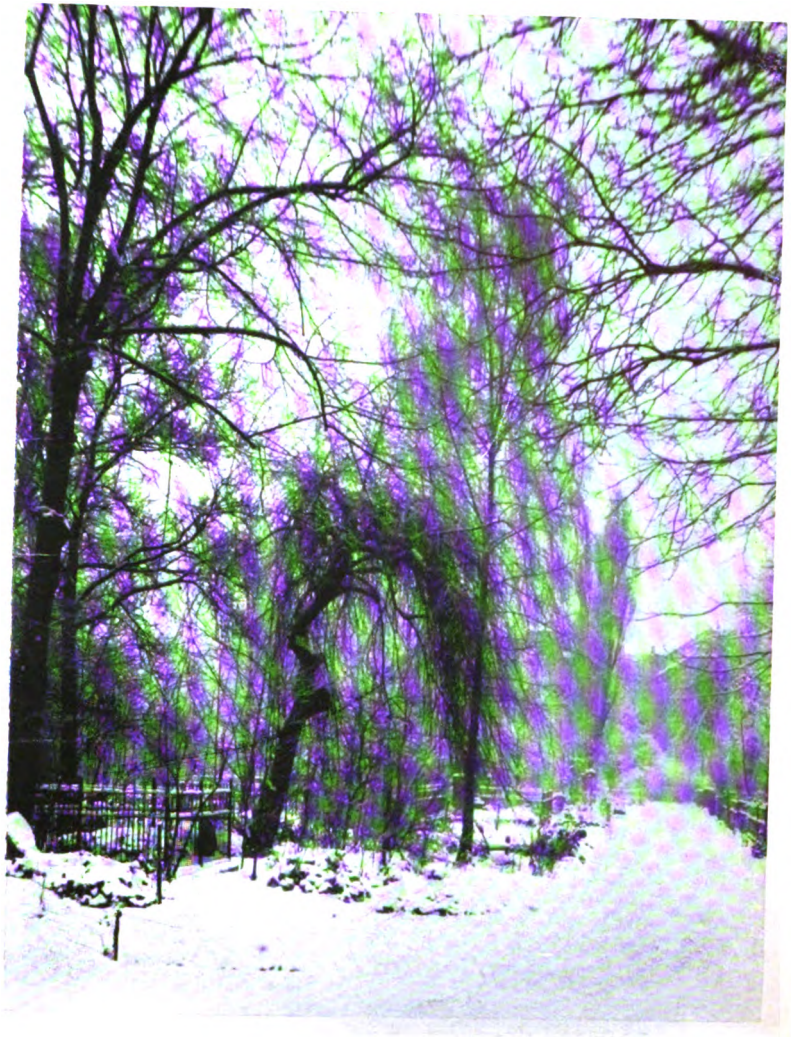
GERHARD HAUPTMANN

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

# VOM ALTEN JOHANNISFRIEDHOF IN LEIPZIG



KW

Digitized by Google

# VOM ALTEN JOHANNISFRIEDHOF IN LEIPZIG

KW

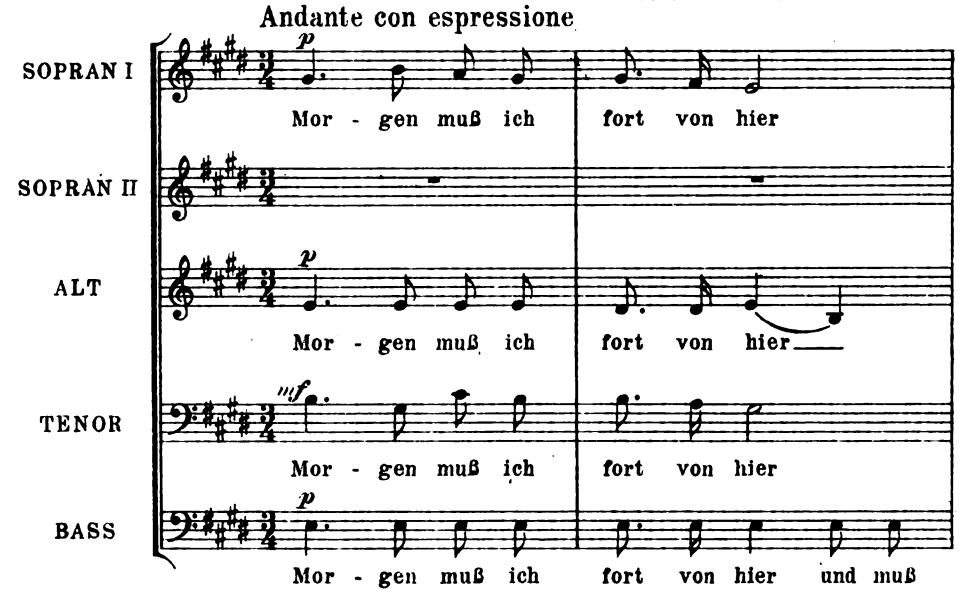
Digitized by Google

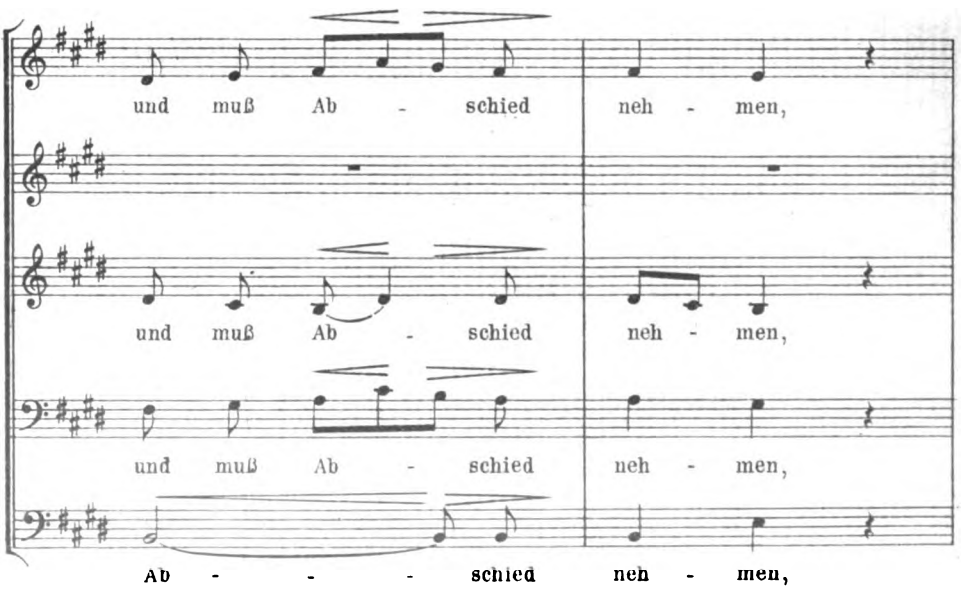
Digitized by Google

BEILAGE ZUM KUNSTWART

# ABSCHIED

Gesetzt von GEORG CAPELLEN

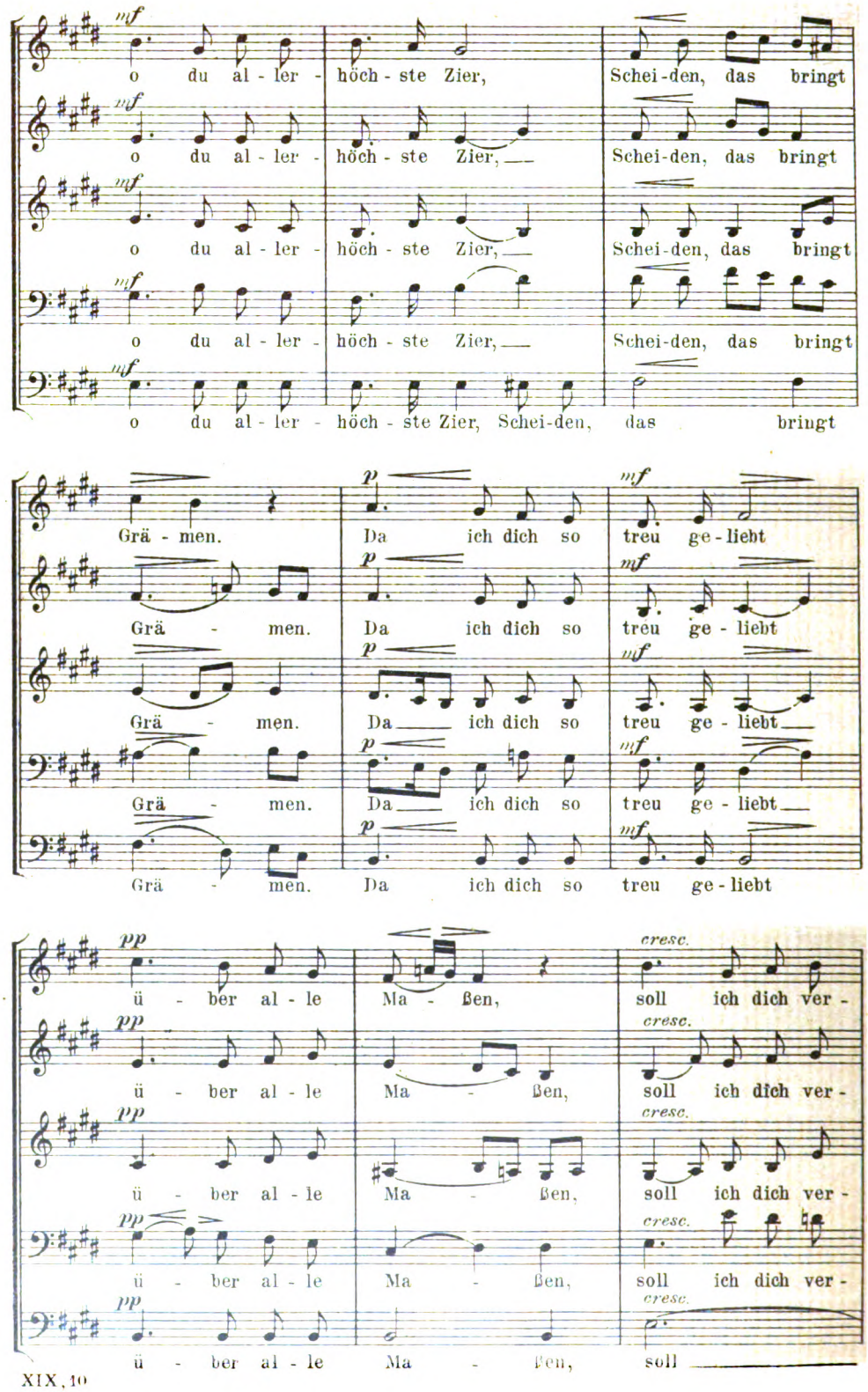



Eigentum des Bearbeiters. Alle Rechte vorbehalten
Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München

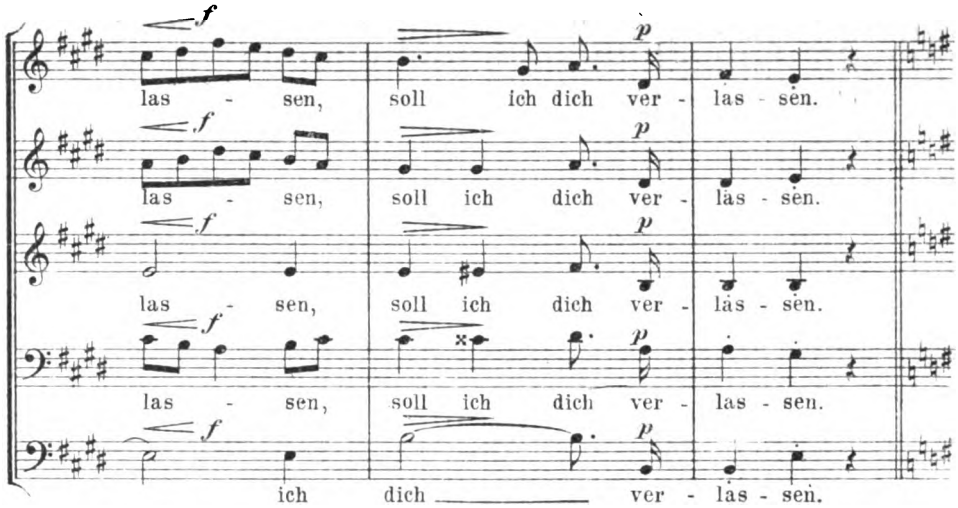
XIX, 10
58256

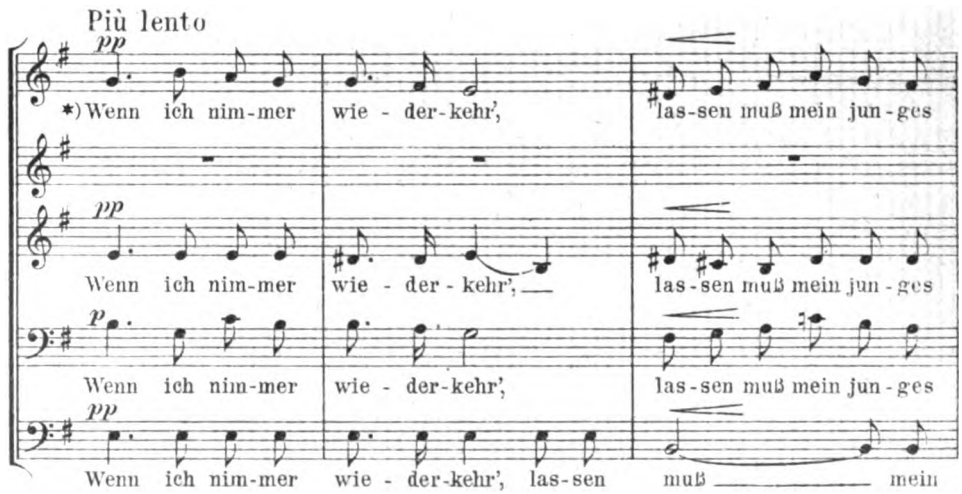
Digitized by Google

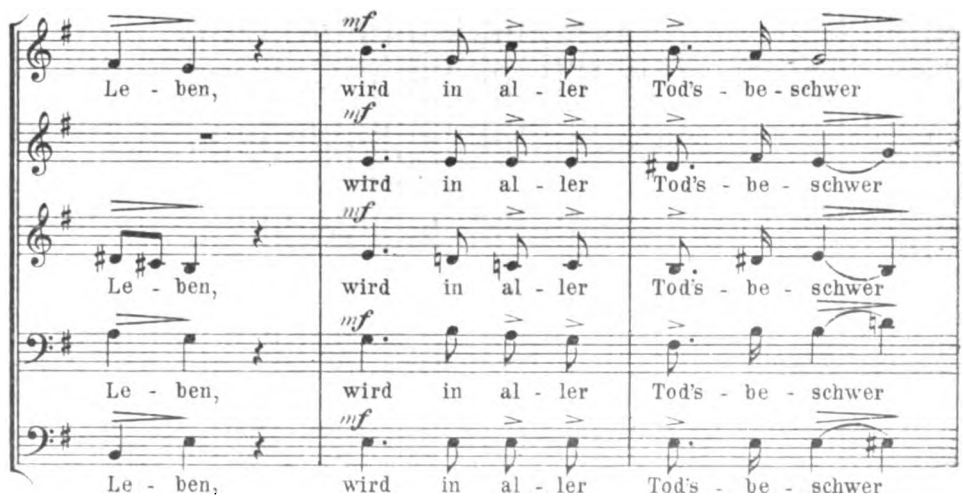





Digitized by Google



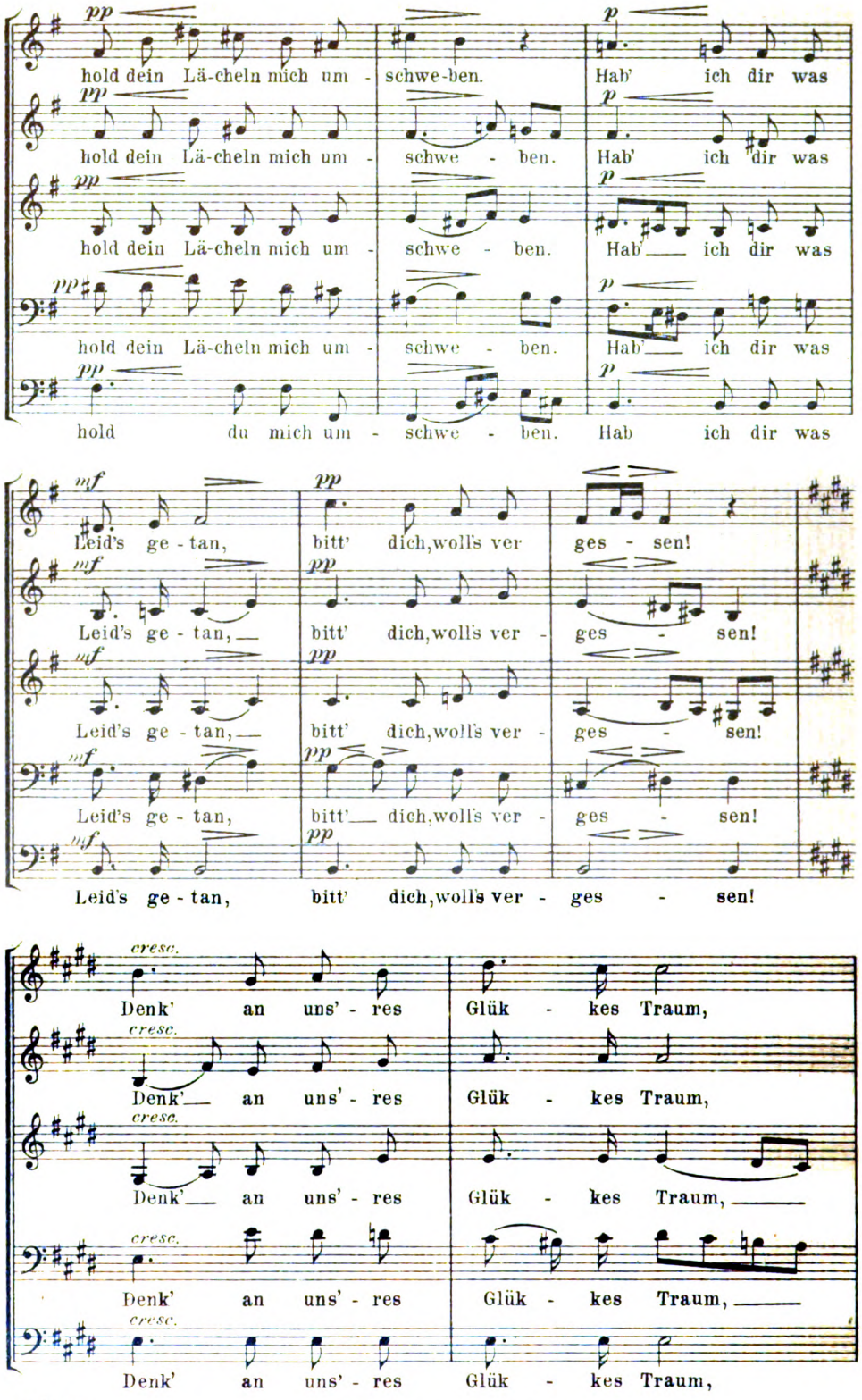




*) Diese Strophe ist vom Bearbeiter eingerichtet und ergänzt

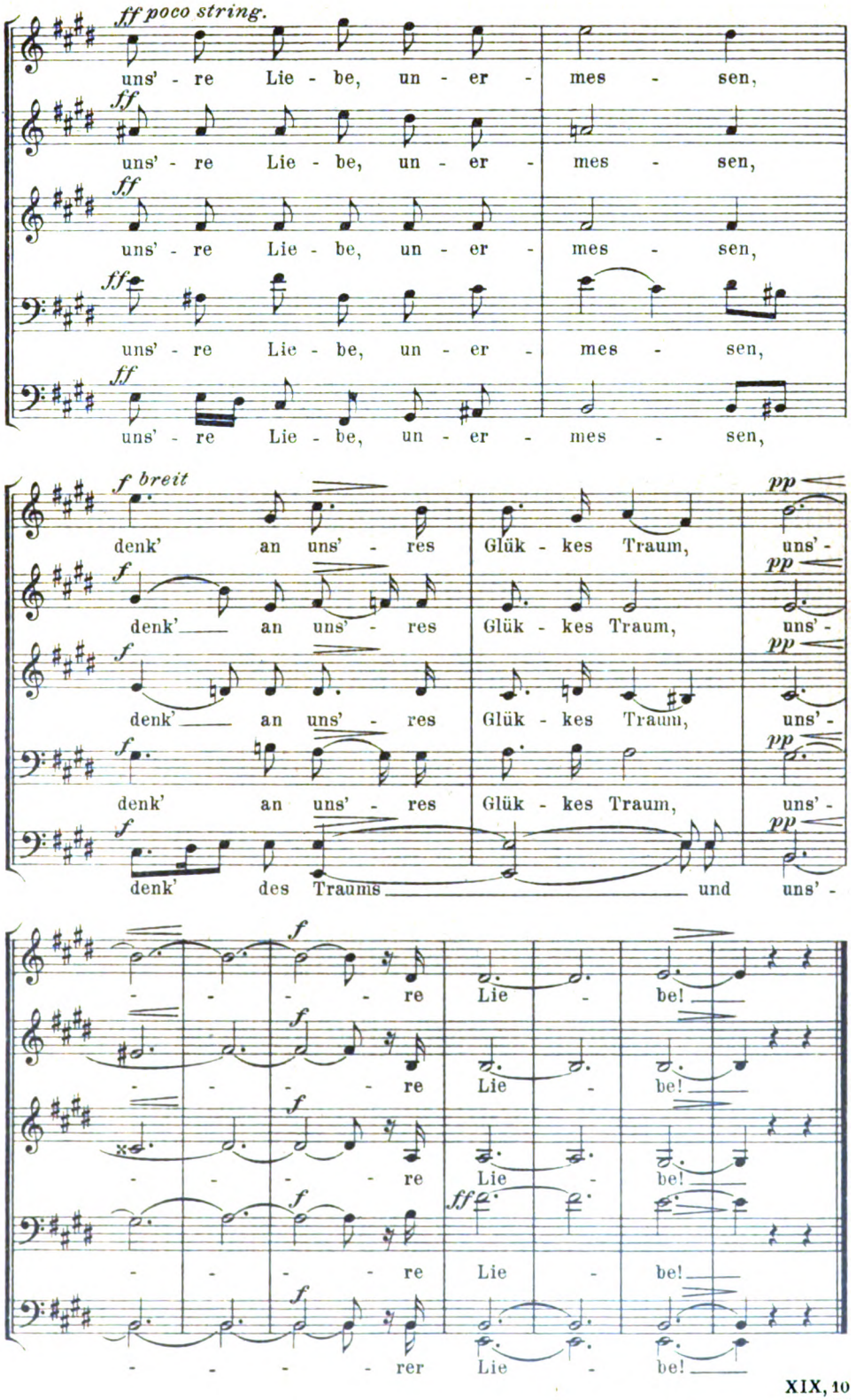


Digitized by Google






Digitized by Google



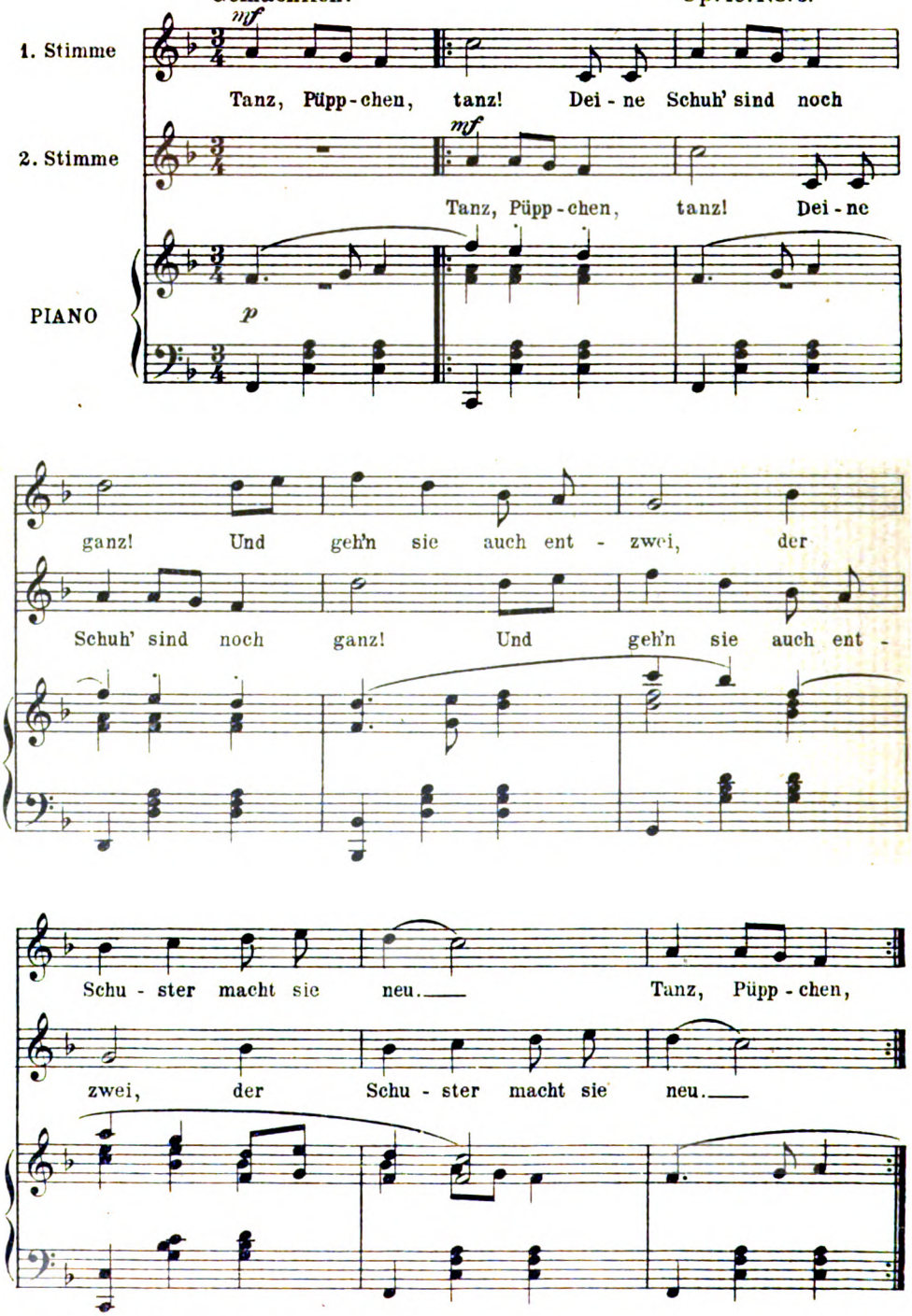



Digitized by Google

# MARTIN FREY

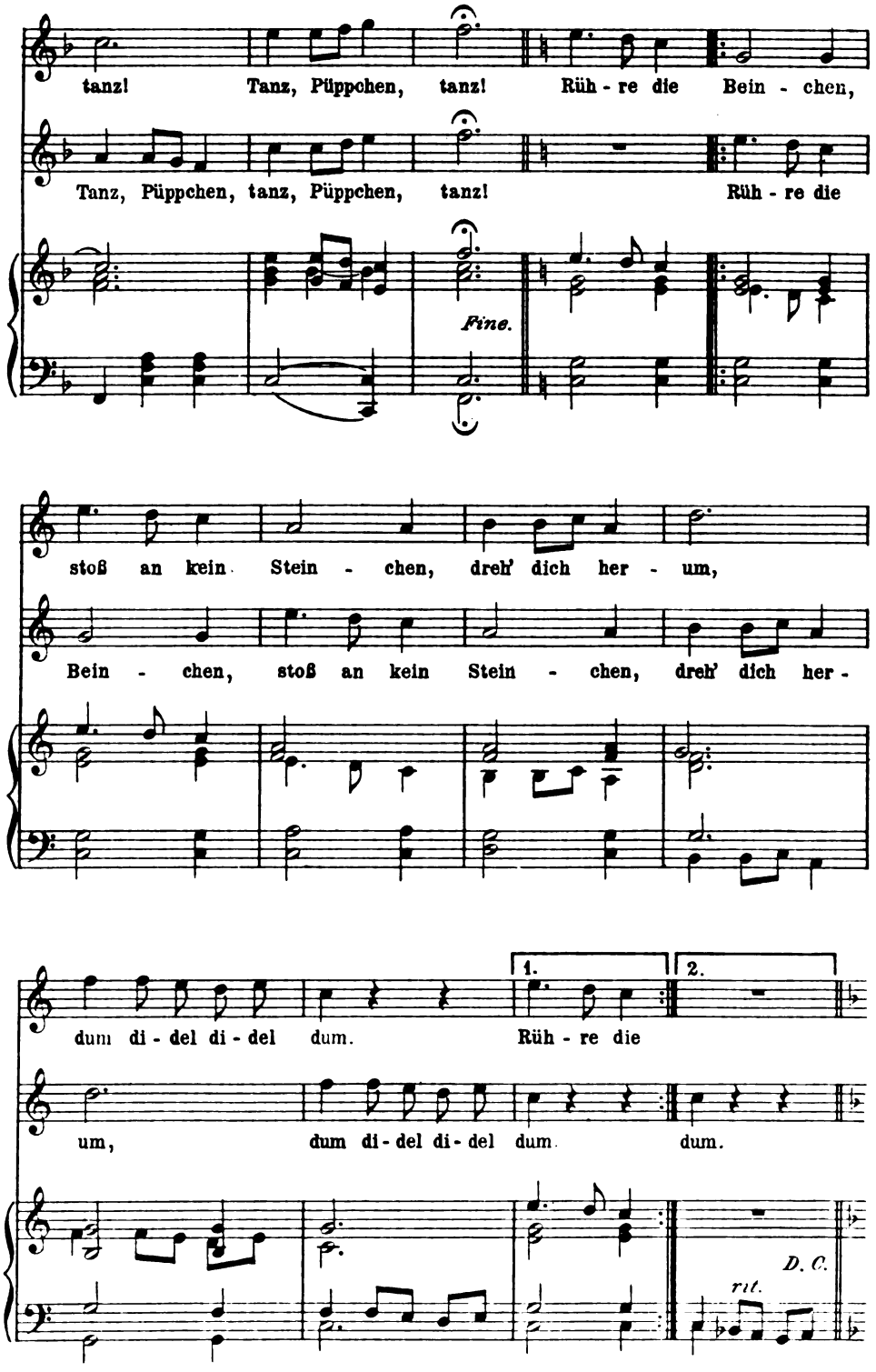
TANZ, PÜPPCHEN, TANZ!
Op. 18. No. 3.

Gemächlich.




Mit besonderer Genehmigung des Komponisten
XIX. 10
56130

Digitized by Google



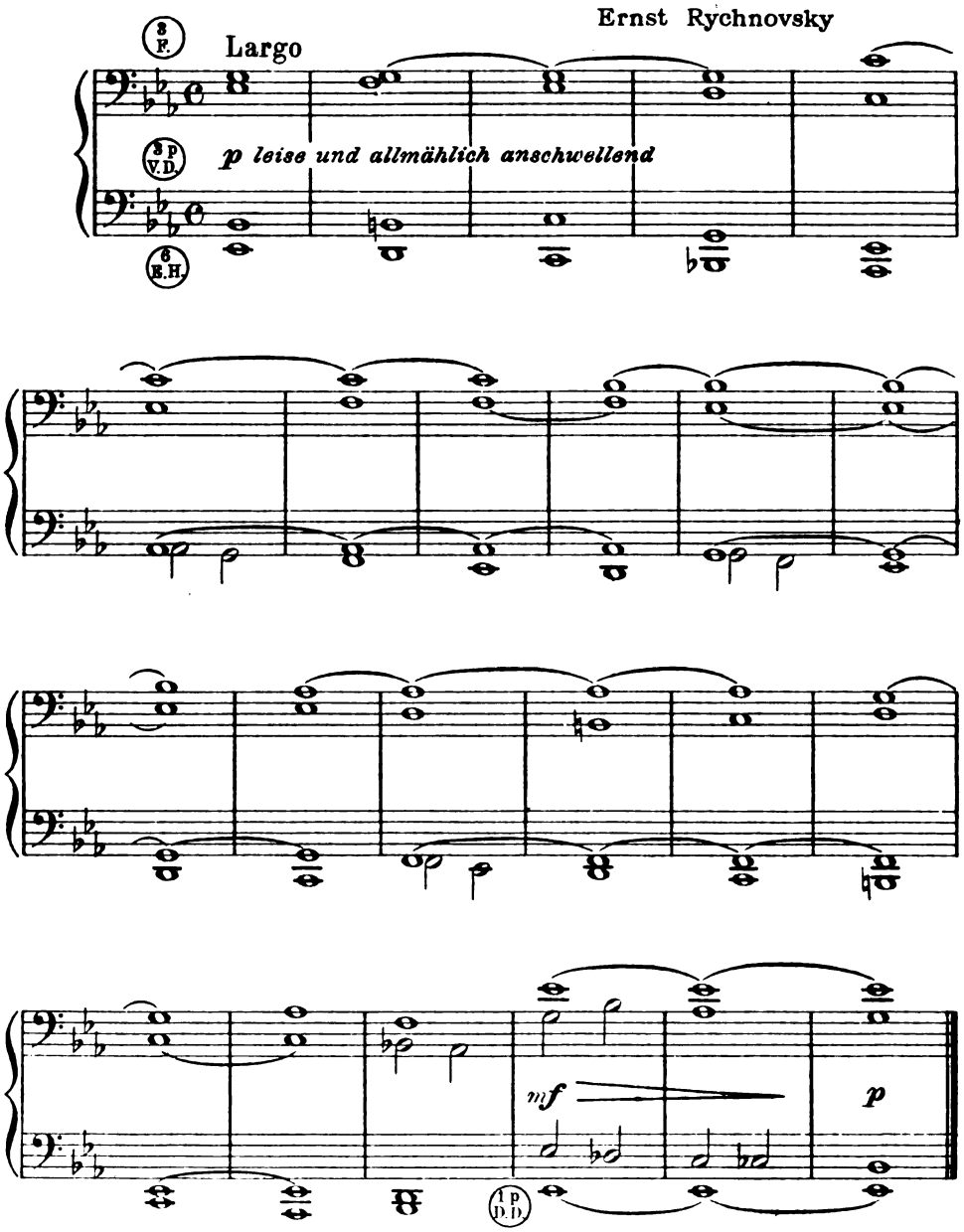



Digitized by Google

# CARL LÖWE

## PRÄLUDIUM

Für das Normal-Harmonium eingerichtet von
Ernst Rychnovsky




Eigentum des Verlags P. Koeppen, Berlin, Friedrichstr. 235

XIX. 40
57939

Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

Digitized by Google

OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

Digitized by Google

KW




Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Erstes Märzheft 1906

19ter Jahrgang Heft 11

# Die Großstadtkrankheit

Es ist ein charakteristisches Merkmal unserer Epoche, daß unser Tun sich mehr im Bereich des Bewußten abspielt, als in früheren Zeiten. Das ist nicht so zu verstehen, als ob die Alten halbe Schlafwandler gewesen wären und nicht gegrübelt hätten; ihr Arbeiten vollzog sich nur mehr auf dem Wege erfahrungsmäßiger Uebung, als heute, wo die Theorie meist eher da ist, als die Tat.

So ist es zu erklären, daß man heute erst von einer neuen Städtebaukunde spricht, trotzdem wir auf eine große Menge der herrlichsten Taten auf dem Gebiet des Städtebaues zurückblicken können. Sie beginnen mit dem Mittelalter und enden mit dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, entsprechend dem Blühen und dem Verfall unserer gesamten sichtbaren Kultur. Wir wissen das wieder, aber wir finden den Weg nicht mehr zurück, der uns zum naiven künstlerischen Gestalten führt. Theorien haben die künstlerischen Triebe unseres Volkes seit hundert Jahren genährt, bis sie bei dieser merkwürdigen Kost so schwach und blutleer geworden sind, daß wir heute kaum wissen, ob sie nur von tiefer Ohnmacht überfallen oder ob sie schon ganz gestorben sind. Theorien haben auch unsere neuen Städte gebaut und die alten auf ihre Methode verbessert. Und so ist es dahin gekommen, daß unsere neuen Stadtanlagen Muster von Unzweckmäßigkeit und Häßlichkeit geworden sind und daß die alten bis auf wenige Reste zerstört wurden. Ich glaube, was wir heut brauchen, ist etwas künstlerische Praxis, auch auf dem Gebiet des Städtebaues. Wenn wir die wieder hätten, so würde sie sich ganz allein der mannigfaltigen neuen Ideen und wissenschaftlichen Kenntnisse bemächtigen, die unsere Zeit hervorgebracht hat, um sie in ihre Werke einzuschließen. Nur ein solches Arbeiten könnte Zukunftsforderungen lösen, was durch die dürre Theorie der Polizeiverordnung und das stäte unfruchtbare Theoretisieren über die Stadt der Zukunft nie erreicht werden wird. Der Baubeamte lastet auf uns, und nur der Baukünstler kann der Erlöser sein.

Der bisherige Stadtorganismus, sagt man, sei der Ausdruck früherer Zustände gewesen. Unsere Zustände wären heute so durchaus andere geworden, daß auch unsere Städte vollkommen andere Gestalt annehmen müßten. Die Stadt der Zukunft müßte weit ausgesprochener in zwei Teile zerfallen: den inneren, die Geschäftsstadt, die City, in dem sich das gesamte Erwerbsleben abspielte, und den äußeren Gürtel der Gartenstädte, die ausschließlich als Wohnstätten der Menschheit zu dienen haben. Die Verkehrsverhältnisse



Digitized by Google

müßten in erster Linie auf diese Bedürfnisse hin geregelt sein, indem sie den Verkehr von draußen nach drinnen in schnellster Weise vermitteln, während im Innern langsamer laufende Bahnen den internen Verkehr übernehmen. Man kann mit den Forderungen noch weiter gehen, man kann sich ausmalen, wie die Zukunft das Einzelwohnhaus aufhebt und dafür größere und kleinere soziale Zusammenschlüsse schafft, indem die Viertel sich zu gemeinsamen Bauten zusammenschließen, in denen auch die wirtschaftlichen Formen sich auf Gemeinschaften aufbauen. Die Wohnungen haben keine eigene Küche mehr, sondern gemeinsame Zentralküchen übernehmen die Herstellung der Speisen, von deren Sorge die Hausfrau der Zukunft dann ganz befreit wird. Auch die Zahl der persönlichen Dienstboten wird immer mehr vermindert, oder sie verschwinden ganz und werden durch gemeinsame Bedienstete ersetzt, und was dergleichen mehr ist. Ich muß gestehen, daß ich diesen Zukunftsplanereien nicht allzu hoffnungsfroh gegenüberstehe. Ich kann nicht beweisen, daß die Zukunft keine solchen Umwälzungen bringen wird. Ich kann mich aber auch nicht zu dem Glauben entschließen, daß solche Umwälzungen tatsächlich die Lage der menschlichen Gesellschaft verbessern würden. Ich weiß nicht, ob es durchaus wünschenswert wäre, wenn alle größeren oder sogar auch alle kleineren Städte noch ausgesprochener in die City und die draußen liegenden Wohnstätten zerfielen. Ich bin nicht davon überzeugt, daß diese dauernde und immer mehr um sich greifende Trennung von Familie und Wirkungskreis zum erhöhten Glück der Menschheit beitragen würde, daß ein immer mehr nivellierendes Genossenschaftswesen der Weg ist, der die Menschheit zu höchsten Höhen hinaufführen kann. Ich will gewiß nicht behaupten, daß das Theoretisieren, Phantasieren und Spintisieren über solche Themata durchaus verlorene Arbeit sei. Das ist redliche Menschenmühe nie, und wenn sie auch nur den einen Erfolg hätte, mit ihrem negativen Ergebnis einige denkenden Köpfe Sackgassen erkennen zu lassen. Nur glaube man nicht, daß man damit für den Städtebau unserer Tage etwas schafft. Wer das Elend vor Augen hat, wie täglich die Neuanlagen, die für die nächsten Jahrhunderte festgelegt werden, durch kümmerliche Stümperei von Grund aus verpfuscht werden, der wird wissen, wo Hand anzulegen ist.

Zum Städtebau gehören gar viele Hände. Ein einzelner tüchtiger Baumeister vermag da nicht viel. Vor allen Dingen müssen die Stadtverwaltungen, die Behörden, die Bauherren und alles, was drum und dran ist, genau wissen, worauf es bei der Gestaltung ankommt. Ohne das Handwerkliche des Städtebaumeisters ist keine Zukunftsidee zu lösen. Uns sollte deswegen am Herzen liegen, daß die Bauanlagen, die nun einmal angelegt werden, wenigstens besser angelegt werden, als es bisher geschah, und daß das Gute, das besteht, mit verständnisvollerer Würdigung angesehen und geschont werde, als bisher. Ich weiß, daß es keinen andern Weg gibt, als mit mühseliger Kleinarbeit anzufangen und zuerst die Grundelemente unseres Städtebauwesens dem Laien anschaulich darzustellen. Erst, wenn er im Besitz dieser Bausteine ist, könnte man an die Planung neuer großzügiger Ideen gehen, wenn man nach reiflichem Nach-



Digitized by Google

denken zu der festen Ueberzeugung gelangt ist, daß es sich nicht nur um theoretische Phantastereien, sondern um festgegründete Erwerbungen handelt.

Die großen Bebauungspläne unserer Städte sind, seit die Gründung des Deutschen Reichs unsern plötzlichen wirtschaftlichen Aufschwung brachte, leider schon zum größten Teile festgelegt. Es ist kaum zu erwarten, daß die Neuanlagen sich in absehbarer Zeit weit über sie hinaus entwickeln werden. Vor allen Dingen wird die gänzliche Neuschaffung von Idealstädten nur eine vereinzelte Erscheinung bleiben können. So plant zum Beispiel die Deutsche Gartenstadt-Gesellschaft in ihrem vortrefflichen Programm eine solche Neugründung. Auch das Weiterwachsen unserer Riesenstädte wird vorderhand noch nicht einzuhalten sein. Dabei entstehen tatsächlich neue Stadtteile, die man nach ihrem Umfang fast neue Städte nennen könnte. Hier könnte man einheitliche Gesichtspunkte zur Geltung bringen, aber befriedigende Gestalt können sie erst dann annehmen, wenn die Grundelemente des Städtebaus wieder allgemein begriffen worden sind. Für weit wünschenswerter für die Entwicklung würde ich es zwar halten, wenn die Menschheit allmählich ein Einsehen bekäme und das unselige Weiterwachsen unserer Riesenstädte aufhören ließe. Deutschland hat noch Raum genug, in dem sich ein weiteres, ein freieres Volkswachstum entwickeln könnte. Ob sich in den bereits bestehenden Städten eine vollkommene, wenn auch langsame Umwandlung des ganzen Stadtorganismus ausführen läßt, ja, ob es auch nur wünschenswert ist, scheint mir mehr als fraglich. Eine jede Stadt ist das Produkt ihrer landschaftlichen, wirtschaftlichen, politischen und strategischen Lage, ihres Klimas und der Rasseeigentümlichkeiten ihrer Bewohner. Da läßt sich nirgends über einen Kamm scheren, sondern je nach Lage der Verhältnisse entwickelt sich etwas Neues und Eigenartiges. Die traurige Einförmigkeit der neuesten Entwicklung ist aufs schwerste zu beklagen, und ich wünschte nicht, daß sie auch die nächste Epoche beherrschte. Daß die Hoffnung auf eigenartige Sonderentwicklung nicht ganz auf nichts gestellt ist, läßt der von vortrefflichen Baukünstlern gestreute und allmählich aufgehende Samen erkennen.

Wenn man bedenkt, daß sich im neunzehnten Jahrhundert die Bevölkerung Deutschlands mehr als verdoppelt hat, so wird man verstehen, daß wir mehr als alle unsre Vorfahren dazu gezwungen gewesen sind, in großer Schnelligkeit neue Stadtteile, ja ganze Städte aus dem Boden zu stampfen. Das wäre an sich noch kein Grund gewesen, die Anlagen schlecht zu machen. Wir aber haben nur ein Ideal dabei vor Augen gehabt, den Moloch unserer Zeit: die Großstadt.

Der Mensch von heute glaubt, daß es nichts Schöneres gäbe als die Großstadt. Ueberall, wo die Wahl eines Wohnsitzes in Frage kommt, ist die Großstadt das zuerst Ersehnte. Bei jeder Bauanlage, sei sie wo sie wolle, werden die Bedürfnisse und Anschauungen der Großstadt zugrunde gelegt; der Wunsch einer jeden Stadt- oder Dorfgemeinde ist es, in möglichst kurzer Zeit Großstadt zu werden oder ihr doch zum mindesten bald ähnlich zu sehen. Bei einem so allgemeinen Drange nach einem bestimmten Ideale hin verlohnt es



Digitized by Google

sich der Mühe, einmal näher zu untersuchen, inwieweit sich dieses Wünschen, Sehnen und Drängen in der Tat rechtfertigen läßt.

Eine historische Erwägung wird bestätigen, daß die großen Städte im allgemeinen die Kulturträger ihrer Zeit waren. Nicht durchaus. Athen, Rom, Florenz waren es. Daneben wird man aber nicht umhin können, auch in den Namen Olympia, Assisi, Weimar die Vorstellung wichtiger Kulturträger zu erblicken. Der Bedeutung der Großstädte wird das an sich nichts anhaben. Doch eine andere Erwägung liegt nahe. Die großen Kulturzentren zählten, von einigen Ausnahmen der dem Verfall nahen Städte wie Rom und Babylon abgesehen, zur Zeit ihrer Blüte kaum mehr als hunderttausend Menschen; unsere Großstädte aber zählen nach Millionen. Es drängt sich die Frage auf, ob in dieser Millionenzahl das Wesen der Bedeutung der Großstadt liegt oder ob wir im Gegenteil in ihr nichts als eine Hypertrophie des Städtewachstums zu betrachten haben, die den Körperumfang zwar in außerordentlicher Weise vergrößert, zu gleicher Zeit aber seine Gesundheit herabsetzt und überall mehr Schaden als Nutzen bringt.

Die Maße alles Menschenwerkes sind auf die Maße des Menschenleibes und auf die durch uralte Anpassungen entstandenen Lebensbedingungen begründet. Sogar die Größe des tierischen Organismus überhaupt scheint durch die Bedingungen unseres Planeten tief innerlich begründet. Da gibt es große und kleine, Mäuse und Elefanten. Aber die Riesen der Dimensionen, die Urweltstiere, haben sich nicht als die zweckmäßigste Größe erwiesen. Sie sind ausgestorben, und eine nur mittlere Raumgröße, der Mensch, ist Herr der Erde geworden.

Ich glaube in der Tat, dieser hier angedeutete Vergleich führt uns auf einen nicht unrichtigen Weg. Auch Städte sind Organismen, die aus ihren natürlichen Bedingungen nicht herauskönnen. Es besteht kein Zweifel, daß der in Gewicht oder Maßzahl auszudrückende Umfang des menschlichen Körpers nicht in geradem Verhältnis zu seinen Leistungen und seiner Macht steht. Ein zu dünner, schwacher Leib vermag geniale Ideen auszudenken, aber er besitzt körperlich zu wenig Kraft, um vieles auszuhalten. Im Körper eines Fettkolosses kann sich der geschulteste Geist bergen. Sein Leibesumfang wird ihm aber zur Betätigung seines Geistes nur hinderlich sein, und die Gefahren, die aus ihm hervorgehen, werden ihm ein früheres Ende androhen als dem sehnigen, elastischen Manne, dessen Körper so ist, wie er sich durch Jahrhunderte hindurch als der vollkommenste erwiesen hat.

Auch Städte sind Organismen, die natürliche Bedingungen in sich tragen. Denn die einzelnen Teile ihres Organismus sind immer Menschen, die für sich eine Konstante bilden, die ziemlich unveränderlich ist. Wir sehen, daß Florenz mit seinen hunderttausend Einwohnern das Haupt der ganzen Renaissance bedeutete. Die Zahl der eigentlichen Köpfe, die die führenden Ideen trugen, war natürlich eine weit geringere, aber der Kopf brauchte einen Körper von dem Umfang, wie er ungefähr jenen Ziffern entsprach, um Widerstandsfähigkeit und Kraft genug zu erlangen. Es fragt sich, ob nicht auch



Digitized by Google

unsere heutigen Städte in ihren Millionen, um es bildlich auszudrücken, auch eine Art Fettansammlung besitzen, die die Funktionen und die Gesundheit des ganzen Organismus sehr herabsetzt, sodaß sich seine Leistungsfähigkeit und seine Macht nicht entsprechend der Zahl erhöhen. Man frage sich, worin die Kraft einer Großstadt liegt. Sind es die ungeheuren Straßenzüge mit ihren indifferenten Bewohnern, die meist mit ihrer Beschäftigung nur rein äußerlich an die Existenz der Großstadt gebunden sind? Sind es die Arbeiter, die Sorgenkinder? Ist es das Heer von Mitläufern der Großstadt, die dem Worte den fatalen Beigeschmack geben?

Ich will der Reihe nach die Namen der Dinge hersetzen, die der Hauptstadt eines Landes ihre Macht, ihren Glanz und ihre segenspendende Fruchtbarkeit verleihen können. Es ist dies zunächst der Fürst mit seinem Hofe. Rechnet man alles das hinzu, was er mittel- und unmittelbar in Nahrung setzt und was sich um ihn herum schart, so kommt dadurch allerdings eine recht beträchtliche, doch aber im Vergleich zur Millionenziffer nur eine geringe Zahl heraus. Neben dem Fürsten leben dort die Beamten der Regierung. Auch sie bilden eine stattliche Ziffer, aber trotzdem sind es wieder nicht so viele, um als irgend eine ausschlaggebende Zahl der Bestandteile der Millionenstadt zu gelten. Nicht anders steht es mit den Universitäten und alle dem, was sie in Gefolgschaft haben, nicht anders mit den Führern der Kunst und Wissenschaft, mit den Großkaufleuten und der Zahl derjenigen Persönlichkeiten, die für die Kultur eines Landes wichtig werden. Brauchen diese nun tatsächlich die Folie von zwei Millionen anderer Lebewesen, die sich räumlich in unmittelbarster Nähe um sie herum gruppieren? Heute, in einer Zeit, die räumliche Entfernungen leichter als irgend eine vorher überwindet, die den Austausch geistiger und leiblicher Güter in einer Weise vereinfacht hat, daß kaum mehr irgendwelche Schwierigkeiten durch örtliche Trennungen entstehen können, liegt für das räumliche Zusammendrängen weniger Grund vor denn je. Man könnte einwenden, daß die Mittel einer Stadt durch die Menge der Einwohner wüchsen, und diese reichen Mittel für die Kultur eines Volkes nutzbar gemacht werden könnten. Diese Beobachtung scheint richtig beim Wachsen bis zu einer gewissen Ziffer. Dann aber tritt ein, was ich mit gewissen Beobachtungen auf wissenschaftlichem Gebiet vergleichen möchte, wo eine Erscheinung durch Vermehrung der aufgewandten Kräfte bis zu einer bestimmten Höhe steigt. Werden diese Kräfte dann aber weiter gesteigert, so tritt nicht abermaliges Wachstum der Erscheinung ein, sondern im Gegenteil, sie vermindert sich. Aehnliches scheint sich beim Wachstum der Städte herauszustellen. Die menschlichen Bedürfnisse bis zu einer bestimmten Höhe lassen sich bewältigen. Mit einer weiteren Steigerung aber ergeben sich Schwierigkeiten, die stets viel rascher wachsen, als es den reichsten Mitteln möglich ist, und sich schließlich so ins Ungeheure steigern, daß im ganzen genommen Schädigung anstatt Stärkung eintritt, indem für die Menschheit unwürdige und unzweckmäßige Zustände geschaffen werden. Eine Menge Beobachtungen können das bestätigen.

Das Zentrum einer jeden Stadt wird dem geschäftlichen Leben



Digitized by Google

des Handels und dem Sitz gewisser Verwaltungen vorbehalten sein. Die hohen Boden- und Gebäudewerte dieser zentralen Teile bringen es von selbst mit sich, daß die Wohnungen der Einwohner sich mehr nach der Peripherie lagern und so einen großen Gürtel um die Stadt legen, der den Kern gleichsam von der Natur abschließt und ihm so einen Teil seiner natürlichen menschlichen Wohnbedingungen nimmt. Bei weiterem Wachstum bemächtigt sich der Kern eines Teiles der Peripherie und drängt die Wohnteile wieder ein Stück weit hinaus. Die Wohnungen lagern sich jetzt gleichsam vor die Stadt. Wenn auch das nicht mehr reicht, so entstehen Vororte, die in weiterer Entfernung von der Stadt angelegt werden, in der Hoffnung, daß ihre freiere Lage den Bewohnern gewisse Bedingungen bietet, die dem Menschen für Leben und Gesundheit doch einmal unerläßlich sind. Aber auch das scheint ein Trugschluß, denn allmählich fließen die Vororte durch eigenes Wachstum wieder alle zu einem Körper zusammen, der schließlich sogar wieder mit der Mutterstadt verschmilzt, sodaß endlich kleine Nachbarstädte herangezogen werden müssen, oder von neuem entstehen, um die unerläßlichen Wohnbedingungen zurückzugewinnen. So legt sich ein Gürtel um den andern Gürtel, von dem immer nur der äußerste Gürtel eigentlich zum Wohnen taugt, bis sich wieder ein weiterer Gürtel um diesen legt, dem bald durch einen wieder neuen das gleiche Schicksal wird.

Diese Schraube ohne Ende ist eine der tragischsten Erscheinungen, die wir bei den menschlichen Wohnansiedlungen beobachten können. Die Unglücklichen, die gezwungen sind, in diesen Steinhaufen ihr Leben zu verbringen, müssen unbedingt einen Teil des Besten, was sie überhaupt vom Leben haben, opfern. Und mit ihnen wird ein großer Teil der Menschheitsentwicklung selbst in Sackgassen gedrängt. Es fällt ins Bereich der Schutzgedanken, wenn die Bewohner selbst davon nichts hören wollen. Das Leben des Menschen hat sich seit vielen Jahrtausenden gewissen Bedingungen angepaßt. Diese Bedingungen sind nicht so eng gezogen, daß ein Darunter oder Darüber sich ganz streng verböte, aber gewisse Grenzen sind da, und wir müssen beobachten, wie jedes Ueberschreiten der Grenze sich rächt. Nun haben wir die schöne Lehre der Anpassung, und flugs macht sich der Großstädter seine Moral zurecht, indem er behauptet, daß er sich längst den merkwürdigen Bedingungen dieser Steinwüsten angepaßt habe. Gewiß, der Mensch hat sich heute vielem angepaßt, dem die Menschen ein Jahrtausend früher noch nicht gewachsen gewesen wären. Aber man darf nicht glauben, daß sich das Gesetz der Anpassung ungestraft in infinitum anwenden ließe. Wenn wir uns Rat bei den Naturwissenschaften holen, sehen wir, daß auch die Anpassung ihre Grenzen hat, und daß es sich rächt, sie über diese Grenzen hinaus zu versuchen. Beim modernen Menschen *hat* es sich, scheinbar, schon gerächt.

Es gibt in den unterirdischen Grotten des Karst einen Molch, von dem erzählt wird, daß er früher gute Augen gehabt hätte, wie jedes andere Tierlein auch. Als aber seine Sippe ihre Wohnungen dauernd in die dunklen unterirdischen Grotten verlegte, geschah ihm



Digitized by Google

etwas sehr Merkwürdiges: es verlor sein Augenlicht, indem es sich den Bedingungen der ewigen Nacht, in der ihm seine Augen doch nichts geholfen hätten, anpaßte. Gewiß, das Tier lebt immer noch, es wird sogar als ein naturgeschichtliches Wunderding betrachtet. Ich fürchte, auch der moderne Großstädter wird bald als ein solches naturgeschichtliches Wunderding betrachtet werden müssen. Er hat nämlich nicht allein seine Augen, sondern überhaupt seine sämtlichen fünf Sinne verloren, stirbt deswegen aber immer noch nicht aus, sondern wird im Gegenteil sehr bewundert.

Im Ernst gesprochen: wohin führt der Weg dieser Entwicklung? Lassen wir die Frage nach individuellem Glück oder doch auch nur menschheitswürdigem Zustande des Einzelnen ganz außer Betracht und richten wir sie allein nach entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten, nach dem Glück der Rasse, wie es unsere Zeit so gern tut. Kommt da die Art und Weise, wie wir uns jetzt unser Leben einrichten, nicht dem langsamen Selbstmord recht nahe? Man braucht keine Ideen von Naturmenschentum aufzustellen, um verlangen zu können, daß der Mensch Zusammenhang mit Himmel, Wasser und Erde behält. Das Kind der Großstadt kennt keine Erde mehr, nur noch Pflaster oder Asphalt, für es verliert die Farbe des Himmels und die Gestalt der Wolken ihre Bedeutung, da sie mit seinem Leben und seiner Umgebung in keinem Zusammenhang stehen, und der Anblick einer tief verschneiten Gegend erfüllt es mit Verwunderung. Es weiß von den Jahreszeiten nur so viel, daß ihm der Sommer durch seine Hitze lästig wird und daß der Winter durch die Notwendigkeit des Einheizens Kosten bereitet. Aber kann es unserm Volkstum in seiner Gesamtheit zu wünschen sein, daß immer mehr Menschen in solcher Absperrung aufwachsen?

Da die einzelnen gürtelbildenden ungeheuren Straßenzüge doch nun einmal gebaut sind und ungezählte Wohnungen enthalten, so müssen sie auch bewohnt werden. Mögen die Bewohner selbst die besten Gedanken und Bestrebungen hegen, — die ungeheure Großstadt macht alles zunichte, und die größten Wohnungen, die höchsten Zimmerhöhen und die besten hygienischen Einrichtungen können das nicht ersetzen, was jedem Bauer als selbstverständliches Geschenk in den Schoß fällt. Vorn und hinten, rechts und links, überall kreuzen sich die gleichen Straßenzüge, die von sausenden und donnernden elektrischen Straßenbahnen durchzogen sind. Wer den Versuch macht, nach alter lieber Gewohnheit durch etwas Bewegung im Freien seinen Organismus zu erhalten, wird bald bemerken, daß er Unmögliches erstrebt. Gewiß, er kann die Straßenzüge kilometerweise auf- und ablaufen, zwischen lärmendem, hastendem Volk, von Wagen bedrängt, von elektrischen Bahnen gehetzt. Er kann stundenlang so die Großstadt durchirren: was er sucht, Ausspannung der Nerven und die Wohltaten der Natur, wird er nicht finden, sondern er wird müder, als er ausgegangen ist, heimkehren und allmählich erkennen lernen, daß es solche Erholung hier nicht gibt. Die wenigen Bevorzugten, in deren Nähe etwa ein öffentlicher Park liegt, werden dies Surrogat benutzen so gut es geht, um dann schließlich doch zu erkennen, daß ein eigentlicher Ersatz für die freie Natur damit nicht geboten ist.



Digitized by Google

Wer aber versucht, diesen auch aus der Großstadt heraus zu gewinnen, muß entweder die Zeit haben, täglich einen halben Tag einem solchen Reiseausflug zu widmen, oder er wird ihn nur so selten unternehmen können, daß die Befriedigung eines Bedürfnisses zum seltenen Vergnügen wird.

Besser sind ja diejenigen dran, die sich ganz weit draußen in den äußersten Vororten ansiedeln können, obgleich bei ihnen die Reise in umgekehrter Richtung angeht. Diese täglichen Hetzen hinein in die Stadt und dann am Spätnachmittag oder Abend wieder heraus schaffen kein Leben, das in seiner Zweiteilung als das für den Menschen gemäße erscheinen kann. Gewiß, es geht, und es ist auch noch besser als manches Schlimmere. Daß es aber eine gute Lösung der Menschenansiedlung wäre, wird niemand behaupten wollen. Und alles nur der Entartung der Millionenstadt zuliebe!

Mit der Länge dieser Sackgasse wächst der Drang, ihr zu entfliehen. Mit der Nachfrage steigt das Angebot, und die Verkehrsmittel wachsen in einer Weise, daß aus der Hilfe selbst wieder eine neue Plage wird und unerträgliche Zustände durch diese Verkehrsbelästigungen entstehen, die dem Verkehre entwachsen sind. Deshalb müssen mit der Zeit die Verkehrswege immer komplizierter und unnatürlicher werden. Um eine rasende Geschwindigkeit zu erreichen, müssen sie durch die Erde geleitet und über den Straßen entlang geführt werden, was das Leben immer künstlicher und aufreibender gestaltet. Und wozu das alles? Wäre keine Großstadt größer, als daß jeder Bewohner ohne sonderliche Mühe und Anstrengung ihre Peripherie und die freie Natur erreichen könnte, so brauchten keine Macht, keine Schönheit, keine fördernden Kulturideen aufgegeben werden, wohl aber könnte sich das Menschenleben der Einzelnen in den Bahnen entwickeln, die den uralten Werdebedingungen und Anpassungen des Menschengeschlechts entsprechen. Wo könnten wir sein, wenn die ungeheure Geistes- und Körperarbeit, die an die technische Befriedigung solcher ganz unnötig künstlich gezüchteten Bedürfnisse verschwendet wird, für die *wirklichen* Bedürfnisse der Menschheit verwendet würden!

Genau dieselbe Schraube ohne Ende entwickelt sich bei der Befriedigung der hygienischen Anforderungen der Großstadt. Um die Bewohnbarkeit einer Stadt von hunderttausend Einwohnern durch technische Hilfsmittel gesundheitlich auf die Höhe zu bringen, die wir nach heutiger Erkenntnis fordern, bedarf es des Aufwandes gewisser Kräfte. Um diesen Bedürfnissen in gleicher Weise aber bei einer zehnmal größeren Stadt abzuhelfen, bedarf es nicht zehnmal, sondern hundertmal so großer Anstrengungen, weil die Schwierigkeiten gleichsam im Quadrat wachsen. Man denke nur als Beispiel an die Kanalisation. Sie hat sich bei den Großstädten bereits zu einem Problem entwickelt, dem die klügsten Köpfe etwas ratlos gegenüberstehen, während sich die Frage bei Städten von geringerem Umfang leidlich gut lösen läßt. Das wiederholt sich auf jedem neuen Gebiet in der gleichen Weise, sodaß schließlich ein Rattenkönig von Schwierigkeiten entsteht, bei dem ein Bedürfnis das andere erzeugt.

So wird der moderne Mensch durch die Segnungen der Zeit



Digitized by Google

in ungünstige und immer ungünstigere Lebensbedingungen versetzt, und jede neue technische Errungenschaft muß dazu herhalten, als schlechtes Surrogat für den Verlust von dem zu dienen, was wir früher natürlich besaßen und deswegen nicht einmal besonders schätzten. Die neunmal Klugen sagen: der moderne Mensch muß sich anpassen. Das will hier sagen: es liegt nun einmal im Zug der Zeit, daß die Menschen in die Großstadt drängen, und sie werden ja wohl auch ihre Gründe dazu haben. Und wie soll man es überhaupt hindern? Raum zum Wohnen muß doch geschaffen werden, wenn der Andrang da ist. Man könnte darauf antworten: Die Motten müssen ja auch wohl ihre Gründe haben, weshalb sie sich in das Licht drängen. Ist damit bewiesen, daß dieser Drang der Zeit ein gesunder ist? Gebt dem Volk ein anderes und besseres Ideal, und es wird nach dem besseren drängen. Ein jeder muß von seiner Stelle aus versuchen, das heutige Ideal der Großstadt zu zerstören und dafür ein neues, edleres, menschlicheres aufzubauen. Die ganze mühsam erstrebte Anpassung an unmögliche Verhältnisse wäre unnötig, wenn die Menschheit ein besseres Ideal hätte. Und, gottlob, die Zeichen mehren sich, daß der Anfang der Besserung, die Erkenntnis der Gefahr immer weiter an Boden gewinnt. So wird man bald mit vollem Ernst das Problem bearbeiten: mit allen Errungenschaften der neuen Erkenntnisse und der neuen Techniken Ansiedelungen zu schaffen, welche die wahren Vorteile der Großstadt von heute gewähren und doch von ihren Nachteilen frei sind. Vielleicht ist die „Gartenstadt"-Bewegung nach diesem Ziele hin die erste wichtige Station.

Paul Schultze-Naumburg

## Altisländisch und neudeutsch

Darf man für irgend eine Aufgabe, sei sie nun klein oder groß, die Anlehnung nach rückwärts suchen? Man ist geneigt, das zu leugnen. Man ist geneigt, das Rezept gerade darin zu sehen, daß man vor allem das Alte, das Vergangene abschneiden müsse, um das Neue zur Entfaltung zu zwingen, sozusagen durch den der Natur innewohnenden horror vacui. Das sieht nun doch beinahe so aus, als müsse man die Wurzeln dem Baume abschneiden, um ihn zu veranlassen, oben hinaus zu wachsen. Es gibt eben keine chemisch reine Moderne. Der Mensch mitsamt seinen Bedürfnissen ist durch die Jahrtausende gewachsen. Er ist ein kompliziertes Ding. Es begegnen sich in ihm Uraltes und Allerzukünftigstes. Wir haben Stimmungen und Bedürfnisse in uns, die wach werden und antworten, wenn ein Wort aus alten Jahrtausenden erklingt, auf jedes andere bleiben sie stumm. Zum mindesten aber Kunst und Religion wenden sich an den ganzen Menschen, das Kind der Jahrtausende und den Vater der Zukunft, nicht an die schmale Gegenwartlinie, die ihm irgendwo um den Hals läuft.

Doch auch der Mensch der weiten Vergangenheit und der fernen Zukunft geht durch die Gegenwart und kann nur in ihr angetroffen werden. Das ist richtig; eben deshalb kann man um so ruhiger



Digitized by Google

bei der Arbeit an Gegenwart und Zukunft alle Stimmen ferner Vergangenheit erklingen lassen; das Leben in uns wird nur antworten, wenn das erklingt, durch das es sich angeredet und angerührt empfindet. Andrerseits kennt man das nicht, was in einer bestimmten Zeit an Kräften oder auch nur Bedürfnissen liegt. Neun Zehntel davon sind latent, ein Zehntel, wenn's hochkommt, ist jeweilen von der Kultur und dem Bewußtsein überhaupt beleuchtet. Wer für die vom Bewußtsein gerade stark beleuchteten Bedürfnisse Partei nimmt, ist in Gefahr, oberflächliche Tageslaunen und -moden dahin zu setzen, wo das Tiefste des Menschen sprechen soll; gerade das aber kommt nicht leicht bis zum Munde herauf. Es gehört immer zu den neun Zehnteln, die schlafen und schlafend darauf warten, durch einen verwandten Klang geweckt zu werden. Und nun zu diesen weckenden Klängen gehören in allererster Reihe Akkorde, die früher einmal Gestalt gewannen, in einer Zeit, in der die Kräfte, die bei uns auf Erlösung warten, lebendig waren, wenn auch vielleicht auf viel niedrerer Stufe.

Es hilft nichts, unsere sogenannte klassische Periode, die Kunst des jungen Goethe, ist nicht da ohne die vorherige Auferweckung des Volksliedes. Die Engländer hatten ihre alten Balladen gesammelt, Herder war ihnen gefolgt, Lessing hatte Shakespere im Kampf gegen Voltaires Einfluß und Kunst hinzugefügt; hier war alte stammesverwandte, um die französischen Muster unbekümmerte, auf ihre Schlagworte „pfeifende" Kunst. Hier setzte unsre verjüngte Dichtkunst ein; und es zeigte sich alsbald, daß es nur so sprudelte aus alten, durch die französische Normalkunst verschütteten Quellen.

Als die norwegischen Erzähler auf den Plan traten und so modern berührten, war man nicht im Zweifel, woher sie stammen mußten. Natürlich von den Franzosen! Ein in den hohen Norden verflogener Keim!

Zwar war alles anders, die Atmosphäre, der Geist, auch die Technik; aber diese Norweger schilderten doch Ereignisse des gewöhnlichen Lebens, und dafür hatte Frankreich mit der alle seine Bewegungen auszeichnenden Geräuschigkeit die nötigen Schlagworte sowohl wie Muster aufgestellt, und Deutschland mit der alle seine Bewegungen auszeichnenden Gläubigkeit sie aufgenommen! Meines Wissens hat es Björnson nichts genutzt, daß er feierlich gegen den französischen Ursprung seiner sowohl als der Ibsenschen Kunst protestierte. Woher sollte sie denn stammen? Irgendwoher mußte es doch sein! Björnson wies auf alte Erzählungen aus Island. Dieser Hinweis ist wohl ausnahmelos als romantische Schrulle behandelt worden. Man hatte ja auch keine Mittel, nachzuprüfen. Björnson würde einige Sprachformen, einige Eigentümlichkeiten den alten Erzählungen abgesehen haben, die wahrscheinlich seine Erzählung mehr belasteten, als daß sie für ihn und uns Heutige brauchbare Ausdrucksmittel sein könnten! — Aber sie hatten vielleicht Kräfte geweckt, die latent lagen, so wie das Volkslied in Goethe?

Diese alten Erzählungen würden nun interessant und kennenswert sein, schon wenn nichts anderes von ihnen zu sagen wäre, als daß Björnson sie als Quelle der modernen norwegischen Literatur



Digitized by Google

und vor allem seiner eigenen zumal älteren Dichtung angibt. Für diesen mehr literarhistorischen Zweck hätten freilich andere Proben ausgesucht werden müssen, als die unsrer heutigen „Losen Blätter". Es ist aber von diesen altisländischen Geschichten noch anderes zu sagen, das uns im Kunstwart mehr angeht.

Wir haben in ihnen einen hochentwickelten Prosastil hundert Jahre vor der Zeit, mit der man bisher den europäischen Roman- und Novellenstil ansetzte. Zu einer Zeit, als noch die Ritterepen gereimt wurden, deren Zersetzung in Prosa den älteren Roman schuf, als noch die kleinen Fabliaux im Versgewand staken, deren Umwandlung in Prosa die Novelle des Boccaccio erzeugte, die die Erbin des Ritterromans werden sollte, zu dieser Zeit hat sich dort im Norden ein wie es scheint völlig ursprünglicher, nicht durch Zersetzung oder sonst Umwandlung irgend eines Versstils entstandener Kunstprosastil gebildet, und zwar ein realistischer, niedergelegt in einer umfangreichen Literatur, die uns in das tägliche Leben einer Zeit hineinnimmt, der unsere eigene Vergangenheit zur Zeit der Völkerwanderung sehr ähnlich gesehen haben muß, zum Heuen, zum Güterkauf, zum Schiffbau, zum Ballspiel, zu den Götteropfern, zum Rossekampf, auf die Kauffahrt, in die Prozeßführung.

Auch dies mag an sich für den Kulturhistoriker noch interessanter sein als für uns. Aber es ergibt sich daraus ein zweites: Dieser alte realistische Prosastil gibt ein willkommenes Mittel an die Hand, um sich eine Wahrheit sehr notwendiger Art über realistischen Stil überhaupt anschaulich werden zu lassen: Es gibt einen Realismus, der anderer als wissenschaftlicher Herkunft ist, der nichts mit „Experimenten" und „Dokumenten" zu tun hat, sondern nur mit Kunst, der Realismus ist, nicht aus Doktrin, nicht aus einem Prinzip, sondern weil ihm das wirkliche Leben und die in ihm wirklichen Menschenschicksale bedeutungsvoller vorkommen, dazu interessanter, als die Flucht der Phantasie in Märchenräume. Einen Realismus also, der nicht die Schilderung des täglichen Lebens sich zum Ziel setzt, sondern dem sie Voraussetzung ist, Stoff, Schauplatz, auf dem sich das abspielt, was den Künstler zur Gestaltung reizt.

Dieser Kunststil nun ist ausgebildet worden vor dem Einbruch des orientalisch-romanischen Prosastiles in einem Volke der reinsten unvermischten germanischen Rasse: Es ist fast unbegreiflich, daß unseren Rassetheoretikern diese Dinge und Maßstäbe noch fast unbekannt sind. Was aber uns hier an ihnen interessiert, ist doch etwas anderes. Es spukt in unseren Kunsterörterungen die Idee von einer Unterscheidung zwischen germanischer und französischer Kunstauffassung. Ist sie nur eine patriotische Schrulle? Sollte sie mehr sein, so würde man vielleicht hier am ersten festen Boden und festen Maßstab haben, um darüber etwas auszumachen! Und jedenfalls ein Material, das nicht zu verachten wäre.

Und dann das Letzte, das Positive, das mir vorschwebt! Ich sage es nicht allzugerne, weil es mißverstanden werden kann, und weil jedenfalls die Entscheidung darüber, ob es richtig ist, ganz und gar der Zukunft angehört. Aber um zu begründen, weshalb mir diese Literatur so wichtig erscheint, so sei es mit aller Reserve



Digitized by Google

dennoch ausgesprochen: Ich halte dafür, daß an diesen Erzählungen sich der Sinn dafür entwickeln oder stärken kann, was etwa an unserer modernen deutschen Erzählungskunst bodenwüchsig, nicht nachempfunden, was sozusagen rassig ist, und daß wir im weiteren Verlauf einer solchen Entwickelung zu einem strengeren und kräftigeren Erzählungsstil kommen könnten, als das ist, was heute herrscht. Um es im Rahmen einer kunsthistorischen Analogie auszudrücken: Ich halte für möglich, daß diese isländische Prosa, eine der reinsten, die es gibt, für uns eine ähnliche Bedeutung haben könnte, wie für die Goethesche Periode die englischen Volkslieder: Zur Besinnung auf unser Eigenstes uns zu bringen und zu dem Mut, uns dazu zu bekennen.

Ich kann des beschränkten Raumes wegen nur ein paar ganz kurze Proben vorlegen. Sie werden aber schon genügen, um wenigstens das gewöhnlichste Vorurteil zu untergraben, als läge das Germanische im Nebelhaften, Verwischten, in alledem, worin das Ossianische, also Keltische liegt. Die These, die Willy Pastor hier vor kurzem über die Nordgermanen in der Malerei aufstellte, daß für sie charakteristisch gerade ein scharf zeichnerischer Stil sei, wird sich auch für diese Erzählungen bewähren. Was ich an ihnen besonders bewundere, ist die stark künstlerische Haltung, mit der sie alles, was sie auszudrücken wünschen, in eine entschlossene Plastik tauchen und nur soweit ausdrücken, als es in diese Plastik aufgeht.

Wenn gesagt werden soll, daß der weise Njal in Gedanken gerät über den neuen Glauben, der da hereinbricht — die Geschichten spielen in der heidnischen und den ersten Jahrzehnten der christlichen Zeit —, so wird erzählt, daß man über den neuen Glauben spricht, und dann heißt es: „Er ging von den anderen hinweg, einsam, und murmelte vor sich hin." Selbst Wendungen, wie in unserer ersten Probe: „Er sprach zu sich selbst" mit darauf folgendem Inhalt der Gedanken, sind daher in diesem Erzählungsstil selten. Was einer denkt, wird sonst nur im Gespräch, meist indirekt oder geradezu gegensätzlich oder aus seinem Tun klar, nicht aus Erläuterungen des Erzählers. Man beachte, wie die List des Snorri bis zu Ende unverraten bleibt. Wem es nachher, als Snorri plötzlich Geld hat, nicht einfällt, weshalb er in so armseligem Aufzuge nach Hause kam, obwohl er doch, wie sich nun zeigt, in Norwegen gute Handelsgeschäfte gemacht hat, dem wird es nicht ins Ohr geschrien. Die Charaktere sind, was unsere kurzen Proben natürlich nicht beweisen können, rund gezeigt, in voller Plastik, weder Engel noch Teufel. Das psychologische Interesse und die Sicherheit der psychologischen Zeichnung sind erstaunlich. Sie zeigen, daß nicht umsonst in der nationalen Erziehung der Isländer zwei Fächer vorkamen, von denen das eine Geschlechtskunde, das andere Menschenkenntnis hieß. Dieser Knecht, wie er sich über die Heuarbeit hermacht, während sein Herr erschlagen wird, wie er dadurch die Angst in sich zu dämpfen versucht, wie er durch eine Frage aus seiner Hypnose erwacht, ist für mich ein psychologisches Meisterstück. Noch stärker als das Psychologische spricht aber gerade in diesem Stück die eigentümliche Verbindung von Humor und düsterster Tragik; sie ist der



Digitized by Google

isländischen Erzählung auch sonst eigen, durchgehends. Ich höre in ihr schon jenen Ton, der nachher in Shakespere zu so voller Ausbildung kam; er scheint mir spezifisch germanisch zu sein. Im übrigen prüfe man nun selbst.

Ich werde weitere Proben an anderen Orten veröffentlichen und ein Bändchen davon hoffentlich noch im Laufe dieses Jahres herausgeben können. Wer eine kleinere dieser nordischen Bauerngeschichten im vollen Umfang lesen will, dem empfehle ich Andreas Heuslers vorzügliche Uebersetzung der Hühnerthorirgeschichte (Berlin, Wiegandt & Grieben, 1900; 2 Mk., geb. 3 Mk.) mit sehr gut einführender Einleitung. Auch von diesen Uebersetzungen geben wir eine Probe. Im allgemeinen scheint mir vorläufig am wichtigsten, um mit dieser Literatur zu befreunden, erst einmal ausgewählte Stücke zu geben. Gerade die bedeutendsten Geschichten sind sehr episodenreich. Diese Episoden sind für sich sehr gut erzählt, doch den Faden verwirrend und für eine noch nicht im besonderen interessierte Geduld zu viel. Die in meiner Uebersetzung vorgelegten Stücke entstammen einer solchen vielzusammengesetzten Erzählung, der „Geschichte der Leute von Eyr" („Eyrbyggjasaga", altisländisch herausgegeben von Gering, Halle a. S. 1897). Sie waren bisher noch nicht ins Deutsche übersetzt. Arthur Bonus

## Arten des Musikgenusses

Ueber keine der brennenden und tief in das allgemeine Kunstbewußtsein sich einbohrenden Fragen der Aesthetik herrscht wohl noch so viel verworrenes Meinen und Mutmaßen selbst unter sonst klaren Köpfen, als über die Grundprobleme des Musikgenusses. Und das alles trotz den erbitterten, mit so großem Aufwande an Geist, Wissen und Scharfsinn geführten Kämpfen, die seit einem halben Jahrhundert toben, die noch zu keinem ehrlichen Friedensschlusse geführt und sich nur infolge der allgemeinen Ermattung in der letzten Zeit ein wenig beschwichtigt haben. Mit dem Siege der musikalischen Moderne in Liszt und Wagner und Wolf hat zwar das Prinzip der „Ausdrucksmusik" entschieden die Oberhand gewonnen über das Prinzip der Musik als „tönend bewegte Form". Des letztern Anhänger waren durch die geschichtliche Entwicklung geschlagen worden, die Theorie hatte auf allgemeine Geltung keinen Anspruch mehr. War sie darum auf allen Punkten der Linie schon entkräftet? In manchen Fällen wieder traf sie doch ersichtlich zu, konnte also nicht unbedingt überwunden sein. Wieso und inwiefern — das blieb ein ungelöstes Rätsel. Es wollte der neueren Aesthetik nicht gelingen, den höheren Punkt zu finden, von dem aus man beide einander bisher ausschließende Prinzipien in ihrer Berechtigung anzuerkennen und abzugrenzen vermöchte. Die meisten Musiker halfen sich zuletzt mit einem lauen Kompromiß, mit einem bequemen Prokontra-Standpunkt, und zerbrachen sich mit einem folgerechten Nachdenken über diese gegensätzlichen Lehren lieber erst gar nicht den Kopf.

Nun ist, wie es scheint, der lang gesuchte Punkt gefunden, und man sollte meinen, das müßte eine Alarmnachricht für die ganze



Digitized by Google

Musikwelt sein. Allein sie steht in einem Buche von Richard Wallaschek,* das den unauffälligen Titel führt: „Psychologie und Pathologie der Vorstellung", und das darum kein Musiker gelesen hat. Was geht mich denn — so meint er — Psychologie, Pathologie und Vorstellung an? Und Schriftsteller, die an keinem Parteiwagen ziehen und deren Ruhmestaten kein eifernder Anhang verkündet, müssen immer warten. Darum hat bis jetzt auch noch keine Musikzeitung das vor acht Monaten schon erschienene Werk angezeigt. Aber es ist da, ein Mauerbrecher des Fortschritts und gehört nicht zu denen, die eilig genossen werden müssen, weil sie nach ein paar Monaten veralten. Es räumt auf mit hundert vagen, unklaren, falschen Begriffen, stürzt ebensoviel artistische Luftschlösser um und stellt die Musik als eine gleichwertige Macht ein unter die Erscheinungen des gesamten geistigen Lebens.

Wir verdanken Theodule Ribot die ebenso einfache wie bedeutsame Lehre von den drei Vorstellungstypen. Darnach stellen sich nicht alle Menschen die Dinge der Außenwelt in derselben Weise vor, wenn sie veranlaßt sind, an sie zu denken. Fragen wir eine Anzahl von Personen, wie sie einen Löwen, einen Gletscher, das Meer sich vorstellen, so wird, wie die Erfahrung zeigt, ihre Antwort verschieden ausfallen, selbst wenn sie all diese Dinge schon einmal im Leben gesehen haben. Es haben gar nicht einmal alle das wirkliche Bild des Gegenstandes vor ihrem geistigen Auge, weil die ganze Tendenz der Vorstellungskraft nicht das wirkliche Bild verlangt, auch bei bekannten Dingen nicht. „Diese Tendenz wird noch deutlicher, wenn es sich nicht um greifbare Gegenstände handelt, sondern um abstrakte. Viele begnügen sich in solchen Fällen, das Wort geschrieben oder gedruckt zu sehen, ja es kommt vor, daß auch dieses Gesichtsbild fehlt und der Klang des Wortes, also ein Gehörsbild an seine Stelle tritt, oder daß eine Bewegung vollzogen wird, die entweder dazu dient, das Wort auszusprechen, schriftlich darzustellen, seinen Inhalt durch eine Aktion auszudrücken oder die ihm zugrunde liegende Funktion durchzuführen. Die Menschen stellen mit einem Worte entweder optisch, akustisch oder motorisch vor."

Obzwar der Mensch nach allen diesen drei Typen vorstellen kann, pflegt er doch gewöhnlich einem davon *vorzugsweise* anzugehören. Nach diesem Merkmal kennzeichnet man dann nicht nur die Individuen, sondern auch Völker und Rassen. Die Anglikaner z. B. gehören vorzugsweise dem *Gesichtstypus* an (Naturwissenschaften, Technik); der Romane neigt dem *Bewegungstypus* zu (Darstellungstalent, Formensinn, dramatische Tendenz), der Deutsche dem Gehörstypus und daneben jenem Gesichtstypus, der in geschriebenen oder gedruckten Worten vorstellt. „Auf diesen beschränkten Typus wird durch falsche Schulbildung unser gesamtes Vorstellungsleben leider nur zu oft gewaltsam eingezwängt."

Diese Ribotsche Lehre überträgt nun Wallaschek sinngemäß auf das musikalische Vorstellen und stellt auch hier die Geltung der drei

* R. *Wallaschek*, Psychologie und Pathologie der Vorstellung. Beiträge zur Grundlegung der Aesthetik. (Leipzig 1905, Joh. Ambr. Barth.)



Digitized by Google

Typen fest. Statt der klinischen Fälle, die er als Mann der Wissenschaft beibringt, will ich hier lieber einige unserer großen Künstler als Zeugen aufrufen. Es gibt also Personen, die alle Musik unwillkürlich in Verbindung mit *Gesichtsbildern* vorstellen, wie Schumann, der erzählt, daß ihm ein Freund, mit dem er einen Schubertschen Marsch vierhändig spielte, auf die Frage, ob er nicht ganz eigene Gestalten sehe, zur Antwort gab: „Wahrhaftig, ich befand mich in Sevilla, mitten unter Dons und Donnas mit Schleppkleid und Schnabelschuhen." „Merkwürdigerweise," setzt Schumann hinzu, „waren wir in unsern Visionen bis auf die Stadt einig." Von Otto Ludwig weiß man, daß sein Dichten von Phantomen begleitet war. „Beim Anhören einer Beethovenschen Symphonie stand dieses Bild plötzlich vor mir in glühend karmesinem Lichte, wie in bengalischer Beleuchtung: eine Gestalt, die mit ihrer Geberde im Widerspruch, ohne daß ich noch wußte, wer die Gestalt noch was ihr Tun sei." Daraus bildete sich dann die Idee des „Erbförsters". Ich erinnere ferner an das, was Nietzsche von der „Entladung der Musik in poetischen Bildern" sagt, und an Richard Wagners berühmte Stelle über „Eingebungen" in dem Aufsatz vom Operndichten und Komponieren.

Bei andern Menschen löst Musik *Bewegungsvorstellungen* aus, sie geben den Takt mit an oder fühlen sich zum Tanzen gereizt. Viele bewerten sogar Musik überhaupt nur nach ihrem Werte für den Tanz, den Lombroso eine Reflexbewegung der Musik nennt. Der Tanz kann sich ferner zur unwillkürlichen Aktion gestalten, wie bei den dramatisch Veranlagten, bei gebornen Mimen und Opernkomponisten. Goethe bezeichnete es als einen großen Vorteil des Bühnensängers vor dem Schauspieler, daß er in der Musik ein Element habe, das seine Geberden und Bewegungen unwillkürlich regle und leite. Infolge dieser Wechselbeziehungen tritt Wallaschek auch dafür ein, daß man den Musiker *sehe*, weil in der Bewegung seines Spiels auch viel von seinem innern Leben zum Ausdruck komme. Die Wahrnehmung der Persönlichkeit, die musiziert, gehöre mit zum Musikgenuß. „Wer auf die angemessenen Bewegungen eines Redners verzichten kann, beweist damit nur, daß er alles das nicht verstanden hat, was sie ausdrücken. Es ist beim Musiker nicht anders." Damit gelangen wir schließlich vor die Tatsache, daß Musik bei manchen nur in Verbindung mit der Sprache vorgestellt wird (*Sprachtypus*). Eine solche enge Verbindung zwischen Wort und Weise herrscht namentlich im deutschen Volksliede. Bülow gab Nietzsche den Rat, sich beim Komponieren an den Rhythmus der Worte zu halten, wenn ihm der musikalische Faden ausgehe. Komponisten wie beispielsweise J. A. P. Schulz bekennen, daß ihnen die Melodie eines Liedes einfalle, indem sie die Worte laut deklamieren.

Die letzte große Klasse von Menschen endlich stellt Musik rein *gehörsmäßig*, also *tonal* vor, d. h. entweder als Klang oder als Kombination von Klängen. Diese Leute haben also nicht die seelische Lebendigkeit, Musik mit irgend einem Teil ihres Geisteslebens in Verbindung zu setzen, sondern sie sehen in ihr ein bloßes Spiel von Tonfiguren. „Rein formelle Eigenschaften schätzen sie an ihr, die



Digitized by Google

Kompliziertheit des Spiels nicht minder als ihre Regelmäßigkeit, Ueberschaulichkeit und absolute Größe. Aus dieser Klasse rekrutieren sich die Konservativen in der Musik."

Wallaschek wägt nun den ästhetischen Wert dieser verschiedenen Vorstellungstypen ab. Das führt ihn zu dem Schlusse, daß der Gehörstypus keineswegs etwa der vorzüglichste unter ihnen sei, schon darum nicht, weil man von ihm aus nicht leicht die Brücke zum Seelenleben findet, ohne welche die Musik eben leere Spielerei bleibt. „Rein geschichtlich betrachtet scheint von den Bewegungstypen der größte Einfluß auf die Tonkunst ausgegangen zu sein."

Nach dem Gesagten wäre die Lösung des so heiß und lang umstrittenen Musikproblems sehr einfach. Jeder Typus glaubte natürlich, daß seine Art, Musik vorzustellen, die richtige, ja die einzig natürliche sei, und so schlugen die Wortführer bisher mit ihren Beweisen aneinander vorbei. Sie konnten einander gar nicht verstehen.

Wallaschek behandelt nun weiter die Frage der Programmusik. Ich gestehe: von diesem Teil seiner Ausführungen bin ich nicht überzeugt worden. Er behauptet nämlich — und hierin mag ihn das Verhalten moderner Musiker, z. B. Gustav Mahlers, bestärken —, daß die Musik seitens des Komponisten allerdings Gefühlsausdruck sei, daß sie auch im Hörer Vorstellungen und Gefühle errege, daß diese aber subjektive bleiben. Nicht der Autor, sondern der Empfangende ist es, der der Musik den Inhalt gibt. Daraus folge logisch die Ueberflüssigkeit, ja Schädlichkeit eines Programmes für den Kunstgenuß. Die Musik rege uns bloß an, vorzustellen und zu fühlen, aber was wir vorstellen und empfinden sollen, kann sie uns nicht diktieren. „Sie gibt dem Spiel unserer Phantasie nur den Stoß." „Ein Programm soll sich aus der Individualität des Hörers selbst entwickeln." Der künstlerische Gradmesser eines Tonwerkes ist — der „emotionale Effekt". „Mag die spekulative Aesthetik noch so leidenschaftlich behaupten, daß der bloßen Instrumentalmusik eine Bestimmtheit zukomme, die derjenigen der Sprache nicht oder nur wenig nachstehe, die psychologische Beobachtung wird dieser Theorie immer einen Strich durch die Rechnung machen, ebenso wie der Formalästhetik, die der Musik den Gefühlsausdruck rauben will."

Dagegen wäre doch wohl zu sagen, daß die Verschiedenheit, mit der die Phantasie verschiedener Menschen auf dieselben musikalischen Eindrücke antwortet, noch kein Grund ist, unser Verhalten der Musik gegenüber völlig der Willkür auszuliefern. Der Komponist wendet sich natürlich an jenen Kreis von Hörern, der ihm dem Typus nach gleich oder ähnlich beschaffen ist. So wie ein Dichter sich eigentlich nur an jene wendet, die seine Sprache verstehn. Uebrigens geht es dem Musiker insofern besser, als Reinkulturen von Typen doch nur selten begegnen und die Mehrzahl der Menschen dem Kunstwerk wenigstens mit einem Teil ihrer Phantasie entgegenkommt. Auch der schaffende Künstler selbst gehört meist einem Mischtypus an, sodaß seine Musik doch immer gewisse Werte enthält, die auch dem Hörer von anderem Typus zugänglich sind. Ferner können die einzelnen typischen Anlagen durch Uebung und Erziehung weiter ent-



Digitized by Google

wickelt werden. Vor fünfzig Jahren schwuren die Gehörmenschen auf Mozart, die Bewegungsmenschen auf Wagner. Jetzt hat man in Mozarts Opern die Betonung des Musikalischen längst aufgegeben und verfügt, an Wagner geschult, über ein sehr feines Ohr für das Drastische und Dramatische auch in „Figaro" und „Don Juan".

Ferner: wie bei den Schwesterkünsten liegt auch dem musikalischen Schaffen der Mitteilungstrieb zugrunde. Es kann dem Komponisten also durchaus nicht gleichgültig sein, was sich das Publikum bei seiner Musik vorstellt; im Gegenteil, er will möglichst bestimmte, will seine Vorstellungen im Hörer hervorrufen; mit einer bloß allgemeinen Anregung des Phantasielebens ist ihm gar nicht gedient. Wenn ich beim ersten Satz der Neunten Symphonie mir das „Erwachen fröhlicher Empfindungen auf dem Lande" vorstellen, wenn ich bei Liszts „Orpheus" an Mazeppa denken darf, dann ist es schließlich gleichgültig, wie und was musiziert wird, dann ist die Musik als Kunst überhaupt nicht mehr ernst zu nehmen. Das Absurde, das in der oben angedeuteten Vertauschung liegt, wird schon klar durch die Tatsache, daß es möglich ist, in einer großen Anzahl von Menschen durch dieselbe Musik ähnliche Vorstellungsreihen zu erwecken; dies widerlegt die Annahme einer bloß zufälligen Uebereinstimmung. In irgend einer Weise muß der Eindruck dem Ausdruck entsprechen. Die Einbildungskraft des Hörers will von der Musik auch nicht bloß den Anstoß, sondern auch die Richtung empfangen, und ein Hilfsmittel dabei ist ihr das Programm. Wo die Grenze der Bestimmtheit und Verständlichkeit der Tonsprache beginnt, wo das Programm statt ein willkommener Beförderer eine lästige Fessel der Phantasie wird, das sind Einzelfragen, die hier, wo es sich um das Prinzip handelt, ja beiseit bleiben können.

Mir scheint also, daß Wallaschek diesen Teil seiner Ausführungen revidieren und anders formulieren sollte. Aber schon jetzt möchte ich das Werk, aus dessen Fülle hier nur eine einzelne Frage herausgegriffen wurde und das dem Musiker zum ersten Mal und in gemeinverständlicher Weise die für ihn wichtigen neuen Ergebnisse der Naturwissenschaften übermittelt, allen Fachgenossen wärmstens empfehlen, der vielfältigen Anregungen und Belehrungen dankbar bewußt, die ich selbst aus seinem Studium empfangen habe.

Richard Batka

## Sprechsaal

(Unter sachlicher Verantwortung der Einsender)

### Nochmals: Zum Zeichenunterricht in den Schulen

Herr Otto Scheffer warnt im Sprechsaal des Kunstwarts (XIX, 10) davor, den Zeichenunterricht dem Impressionismus auszuliefern. Diese Gefahr liege in der Reformbewegung, ja man „brauche nur die markantesten Züge der Reform aufzuzählen, um ihren impressionistischen Charakter zu erhärten". Und nun folgen eine Reihe Anklagen. Aber mir scheint: das Wesen der Reform wird mit ihnen gar nicht getroffen.



Digitized by Google

Ein kurzer Rückblick zeigt, daß das Schulzeichnen früher teils in den Bahnen kunstgewerblicher Lehranstalten lief und sogenannte historische Ornamente von den Kindern abzeichnen oder gar „entwerfen" ließ, teils fast ausschließlich auf Verstandestätigkeit sich gründete. Die Reform aber stellt in den Mittelpunkt ihrer Studien und Versuche das Kind mit *seiner* Anschauungsweise, *seinem* Tätigkeitstrieb und *seinem* Gefühlsleben. Ihr Arbeitsfeld ist gegeben durch das Interesse des Kindes. *Seine* Ausdrucksweise bestimmt die Darstellungsart. Daraus ergibt sich ohne weiteres, daß die „korrekte" Zeichnung unmöglich der Anfang des Unterrichtes sein kann. Im Gegenteil muß versucht werden, durch volle Freiheit in der Auffassungs- und Darstellungsweise das Kind allmählich an das Zeichnen als Ausdrucksmittel zu gewöhnen, wie an eine Sprache. Und die Farbenlust wird in derselben Weise den Kindern erhalten. Wenn dann späterhin die Pinselzeichnung vielfach eine große Rolle spielt, so ist das nicht eine Konzession an den Impressionismus, sondern einfach ein Mittel, die Kinder zu entschiedener Aussprache, die keine Verbesserung erlaubt, zu nötigen. Ebenso ist die Neigung, Silhuetten (gemalte und geschnittene) arbeiten zu lassen, daraus zu erklären, daß in ihnen das Bezeichnende der Form treffend gegeben werden muß, um überhaupt deutlich zu sein, wodurch die Kinder zu scharfer Beobachtung genötigt werden. Ist aber das erreicht, so können die Kinder, sofern sie nur einigermaßen mit dem Stift umzugehen wissen, *in ihrer Weise* auch zeichnen, was sie erkannt haben. Dann kommt die Zeit, sie Gesetze erkennen zu lassen, Gesetze des Baues und der Erscheinung, bis schließlich im reiferen Alter die freie Zeichnung durch das Gesetz unbewußt beeinflußt wird, genau so wie die freie Sprache nicht mehr durch bewußtes Denken an grammatische Regeln geleitet wird. Wir wissen allerdings, daß zu diesem Ziele in der Zeichnung noch weniger Schüler gelangen als in der Sprache.

Der Impressionismus hat mit der Reform des Zeichenunterrichts ebensowenig und ebensoviel zu tun, wie jede andere Auffassungsweise. Wie aber das gesamte Empfindungs- und Vorstellungsleben, sachliches Erkennen und innerliche Anschauung (Phantasie) des Menschen in der Schule geschont und entwickelt werden soll, so darf auch die impressionistische Auffassung, so gering auch die Rolle ist, die sie in der Schule bisher spielte, nicht ganz vernachlässigt werden.

Es können nicht alle Einseitigkeiten entschuldigt werden, auch nicht alle Druckschriften, die unter der Flagge der Reform segeln. Sie ist daran unschuldig, denn ihr Wesen ist dasselbe, das die ganze Erziehungswelt auf neue Bahnen drängt. **Paul Herrmann**

Weitere Erörterungen über diesen Gegenstand gehören unsrer Meinung nach in die Fachblätter. Die kunstgewerbliche Lehranstalt und die allgemein bildende Schule haben gewiß sehr verschiedene Aufgaben. Uns schien trotzdem: es sei gut, die Verantwortlichen hier wie dort auf tatsächliche Mängel aufmerksam zu machen, die sich im praktischen Leben herausstellen, und zu diesen gehört der an korrekten Zeichnern. Wie die berufenen „Consules" dem „caveant" nachkommen, ist ihre Sache. A



Digitized by Google

## Lose Blätter

### Aus der ältesten germanischen Prosa

Vorbemerkung: Ist es nicht beinahe unbegreiflich, daß wir bis auf ganz wenige unter uns von der ältesten germanischen Prosa bisher so gut wie gar nichts gewußt, daß wir jedenfalls kaum die kleinsten Bruchstücke davon gekannt haben? Wir in Deutschland, meine ich, die Norweger kannten sie schon, der Aufsatz von Bonus in diesem Hefte spricht davon. Ich bin überzeugt: wer erst einmal ein Verhältnis zu dieser Kunst gewonnen hat, sodaß sie ihm überhaupt lebendig wird, der wird eher zurückhaltend denn übertreibend finden, was Bonus auch sonst über sie sagt.

Fast ein Jahrtausend ist's her, da entwickelte sich fern in Island und, was noch ganz besonders wichtig ist, unabhängig von aller lateinischen oder sonst antiken Literatur vollkommen bodenwüchsig die erste germanische Erzählkunst in Prosa, und bald zog der „Sagamann" von Hof zu Hof wie der Sänger, der Skald. Wirkliche Begebenheiten waren's, die er „sagte", Jahrhunderte später erst sammelte man Saga nach Saga auf dem Pergament. Es war eine harte, starke Kunst. Alles drum und dran poetisierender Redseligkeit fällt da in „stilvoller Enthaltsamkeit" weg, die knappsten Angaben genügen wie eine Art Szenarium für die Szenen, das beste baut sich in Dialogen auf. In Dialogen, die von gedrängtestem Gehalte sind. Wie sich da aus wenigen Worten die Charaktere entwickeln, es erfrischt in unsrer Zeit der Phrasenfülle wie das Eintauchen in ein Meeresbad. Und was waren sie von Natur aus für Seelenkenner, die alten Herren! Wo ist in unsrer Geschichte vom Hühnerthorir bei irgend einem Charakter der kleinste Bruch? Wie sind die einzelnen geschildert, der edle Blundketil, dann Thorir, in allem der erbärmliche Parvenü, dann der herrische aber edelrassige Odd, der schließlich seinen Grabhügel hoch droben will, wo er weit übers Land sieht —, selbst Nebenpersonen, wie der norwegische Kaufmann oder Arngrims Knabe treten in voller Körperhaftigkeit vor uns, wenn wir nur erst bei Namensnennung erkennen, wem's gilt. Die Welt aber, die um diese Menschen aus dunkelsten Vergangenheiten in Dämmerhelle herauftaucht, ist für uns Deutsche von höchstem Interesse. Eine merkwürdige Welt ist's, in der die Heidengötter tot und der Christengott noch nicht lebendig scheinen, als wollte der Sagamann weder die Alten kränken noch die Jungen. Eine Welt voll Mord und Totschlag, in Schuld- und Racheketten, wo man sich Freunde und Weiber mindestens ebensosehr wie um ihrer selbst willen wegen des Schutzes durch ihre Angehörigen erwirbt oder erkauft, und in der doch nur eines unbedingt verläßlich ist: das Ehrenwort, das, einmal gegeben, nie mehr zurückgenommen werden kann. Eine Welt voll seltsamer Einrichtungen und Gebräuche, voller Engen und nicht ohne Weiten, eine Welt, die ohne jede Rührsamkeit und Wehleidigkeit von Listen sowohl wie von Roheiten aber auch von Gesundheit strotzt. Vielleicht hat Heusler, der treffliche Uebersetzer und Einleiter der Hühnerthorirgeschichte, recht, wenn er meint: Alles in Allem genommen könnten wir uns trotz aller Unterschiede in Raum und Zeit doch schwerlich irgendwoanders ein so anschauliches Bild auch vom deutschen Leben der vorkarlischen, ja der taciteischen Zeit herausholen als aus diesen Erzählungen Altislands! Ein Grund, der für sich allein genügen sollte, unsre Teilnahme für sie wachzurufen!



Digitized by Google

Unsre ersten Bruchstücke hier erscheinen zum *ersten* Male (von Arthur Bonus) ins Deutsche übersetzt. Auch was zu ihnen im besonderen zu sagen ist, hat Bonus in seinem Aufsatze gesagt. Dann folgt eine Stelle aus der „Geschichte vom Hühnerthorir", die Heusler bei Wiegandt & Grieben in Berlin vor etwa sechs Jahren deutsch hat erscheinen lassen. Beachtet worden ist sie nicht sehr, mögen auch diese unsre Zeilen das merkwürdige Büchlein verbreiten helfen! Und möge uns bald die altisländische Sagaliteratur überhaupt von weiteren Berufenen verdeutscht werden — wir haben wirklich der Uebersetzungen genug, die für eine germanische Kultur sehr viel minder wichtig sind, als diese.

Liest man nun, so wolle man nie vergessen, daß, was man liest, zu *mündlichem* Vortrag bestimmt ist. Und zwar, soviel wir aus dem Text selber schließen dürfen, nicht etwa zu einem hoch pathetischen, sondern zu einem realistisch-volkstümlichen mit reicher Ergänzung durch Geberde und Ton. Wir wissen nicht, ob der Vortrager das Niedergeschriebene nur als das feste Gerüst ansah, das er da und dort ergänzte, wie wir Heutigen uns beinah Zwang antun müssen, beim lauten Lesen nicht manchmal mehr zu sagen, als hier im Texte steht. Wir Heutigen kommen auch kaum beim *ersten* Lesen zum vollen Genuß, erst, wenn wir das Ganze und damit die Charaktere kennen, sehen wir, wie vortrefflich sicher auch die kleinsten Striche in diesen Bildern „sitzen". Der Sagamann kannte seine Gestalten und konnte so von Anfang an charakterisieren. Wer nach gründlicher Kenntnis diese Stücke vorliest, wird über das Leben staunen, das ihnen dann entströmt.

A

## Wie Snorri sein Vatererbe übernahm

Snorri Thorgrims Sohn war vierzehn Winter alt, als er mit seinen Pflegebrüdern, den Thorbrandsöhnen, auszog. Sie hießen Thorleif, mit dem Zunamen: der Spottvogel, und Thorodd. Sein Oheim Börk der Breite, der sein Stiefvater geworden war, gab ihm funfzig Silberlinge (das ist ein weniges über dreitausend Mark unseres Geldes) zur Ausfahrt mit.

Sie hatten gute Fahrt und blieben über Winter in Norwegen. Snorri hielt sich zu Erling Skjalgshon, der einer der mächtigsten Jarle und durch Vorväterverwandtschaft ihm verbunden war. Den Sommer darnach fuhren sie heim nach Island. Sie wurden spät fertig und hatten harte Fahrt. Erst kurz vor Wintersanfang kamen sie im Hornafjord an.

Als sie das Schiff verließen, war ihr Aufzug sehr verschieden anzusehen. Thorleif kaufte sich das beste Pferd, dessen er habhaft werden konnte; er ritt auf einem bemalten Sattel, der ganz und gar glänzte, und trug ein reichgeschmücktes Schwert, einen goldbeschlagenen Speer und dunkelblauen Schild; sein Gewand aber war schwer von Goldzieraten. Snorri aber kam im schwarzen Mantel daher und ritt eine brave schwarze Stute; sein Sattel war ein alter Trogsattel, und auch die Waffen hatte er nicht auf schönes Aussehen hin gewählt. Thorodds Ausrüstung war weder reich noch arm, sie hielt die Mitte zwischen den beiden.

Sie ritten westwärts durch Sida und wie die Wege zum Borgarfjord weiterführen, immer westwärts. Im Schwanenfjord blieben sie zu Gast. Darnach ritt Snorri heim auf das Gut zum Heiligen Berge; denn er gedachte, über Winter dort zu bleiben.

Börk, sein Stiefvater, nahm das mit Zögern auf. Die Leute hatten



Digitized by Google

ihr Gelächter über seinen Aufzug, und es däuchte den Börk, daß es ihm schlecht gegangen sei, und er all sein Geld vertan habe. . . .

Auf dem Frühjahrsthing zum Sommer hin forderte Snorri von Börk sein Vatererbe. Börk gab zur Antwort, er wolle ihm sein Vatererbe wohl auszahlen: „aber das soll nicht geschehen, daß Helgafell in Stücke geteilt wird," sprach er; „wenngleich es nicht gut ist, wenn wir beide in Gemeinschaft weiter hausen; ich will das Land behalten und dir das Erbe in Geld auszahlen."

Snorri antwortete: „Mir scheint dies das Gerechteste: du schätzest das Land, und ich habe die Wahl, wer zahlen soll, du oder ich."

Börk bedachte die Sache in seinem Sinn. Er sagte sich, daß Snorri kein Geld haben könne, wenn er gleich zahlen müsse. Da schätzte er das Land ohne die Inseln und schätzte das halbe Land auf sechzig Silberlinge (das ist noch nicht viertausend Mark unseres Geldes). Die Inseln ließ er ungeschätzt; denn er meinte, sie würden billig werden, wenn Snorri in einen anderen Gau ziehen müsse. Das aber sollte Bedingung sein, daß das Geld gleich aufgezählt würde ohne Anleihe bei Freunden — „und auf nun, Snorri," sprach er, „wähle schnell, auf welche Seite du treten willst."

Snorri antwortete: „Nun wird man dessen wohl gewahr, Gesippe Börk, daß du meinst, ich wäre ohne Geld, da du das Land zu Helgafell so billig schätzest. Ich aber will mein Vatererbe zu diesem Preise. Gib die Hand und schlage mir das Land zu."

„Nicht eher," rief Börk, „als bis der letzte Pfennig bezahlt ist."

Da wandte sich Snorri zu seinem Pflegevater Thorbrand und sprach: „Gab ich dir nicht im Herbst einen Geldbeutel zu verwahren?"

„Ja," sagte Thorbrand und zog den Geldbeutel unter seinem Mantel hervor.

Da ward das Silber gezählt und jeder Pfennig für das Land bezahlt, und es blieben noch sechzig in Silber (fast viertausend Mark), die darüber blieben.

Börk nahm das Silber, gab dem Snorri die Hand und schlug ihm das Land zu. Darnach sprach er: „Du bist reicher, als wir dachten, Gesippe. So will ich nun, daß wir die Verbitterung aufgeben, die zwischen uns gefahren ist. Und den Vorteil will ich dazu legen, daß wir dieses Halbjahr noch zusammen auf dem Heiligen Berge wirtschaften, darum daß du wenig Vieh hast."

Snorri gab zur Antwort: „Genieße du deines Viehes und ziehe ab aus Helgafell."

So ward es denn nach Snorris Willen. Und so geschah es, daß Börk das Los gewann, das er anderen zugedacht hatte, und er die Inseln billig hergeben mußte.

Snorri Thorgrimssohn nahm da das Gut zum Heiligen Berge in Besitz.

Er war mittelgroß an Wuchs, etwas schmächtig, schön von Antlitz, mit regelmäßigen Zügen, lichter Hautfarbe, hellem Haar, rotem Bart, sehr umgänglich im täglichen Leben; man merkte ihm nicht leicht an, ob ihm etwas wohl oder übel gefiel; klug und vorschauend in manchen Stücken, für Beleidigungen langen Gedächtnisses und durchgreifender Tat; guten Rates voll für seine Freunde, aber gegen seine Feinde so, daß sie seinen kalten Haß aus seinen Taten zu erkennen vermochten.

Er verwaltete den Tempel, und darum wurde er der Gode Snorri



Digitized by Google

genannt. Er wurde ein großer Häuptling; doch wurde seine Macht viel beneidet, denn es gab nicht wenige, die sich von Geschlecht nicht geringer dünkten, an Kraft aber größer und an hartem Griff.

### Wie der Gode Arnkel überfallen wurde

Von den Händeln des Goden Snorri werden viele berichtet. Den schwersten hatte er gegen den Goden Arnkel zu bestehen. Der Gode Arnkel war ein gerechter und gutherziger, aber tatkräftiger und scharf zufassender Mann.

Es geschah im Verlauf der Händel, in welche Arnkels eigener Vater ihn mit Snorri verwickelte, daß Arnkel einen Gefolgsmann Snorris, Hauk mit Namen, erschlagen und außerdem Straffreiheit für diese Tat durchgesetzt hatte, weil er nachweisen konnte, daß Hauk der Angreifer gewesen war. Ferner hatte Arnkel Ländereien zu Oerlygstedt am Schwanenfjord in Besitz genommen, auf welche Snorris Pflegebrüder, die Thorbrandsöhne, Anspruch zu haben glaubten.

Den Herbst darnach auf die Winternächte zu hatte Snorri ein großes Herbstgastgebot und lud dazu seine Freunde; da war Biergelage und ein fester Trunk. Da war man lustig beim Biere und kam auf Manneswert zu sprechen, und wer der Mannhafteste weit und breit und der hervorragendste Häuptling sei. Und die Männer wurden nicht einig, wie es zumeist ist, wenn über Manneswert gesprochen wird. Die meisten waren dafür, daß Snorri Gode der Vornehmste zu nennen sei, aber einige sprachen das dem Arnkel zu; und einige gab es noch, die waren für Arngrim Stier.

Und als sie nun so sprachen, da sagte Thorleif Thorbrandsohn, der Spottvogel: „Wie streiten doch Männer um Dinge, von denen jedermann sehen kann, wie sie liegen!"

„Was willst denn du für einen Spruch tun," sagten sie, „daß du dich so zu Pferde setzest?"

„Sehr offenbar scheint es mir, daß Arnkel der größere ist!" antwortete er.

„Was hast du dafür anzuführen?"

„Das, was wahr ist," sagte er. „Snorri und Arngrim Stier müssen für einen Mann gelten um ihrer Verwandtschaft willen, es liegt aber niemand aus Arnkels Hause ungebüßt neben seinem Zaune, den etwa Snorri erschlagen hätte, wie Hauk, Snorris Gefolgsmann neben seinem Zaune liegt, von Arnkel erschlagen!"

Dies dünkte die Männer viel gesagt, aber wahr, wenn man einmal soweit gekommen war; und damit fiel dies Gespräch zur Erde.

Als man vom Gastgebot aufbrach, gab Snorri seinen Freunden Geschenke. Er brachte die Thorbrandsöhne zu Schiff hinüber nach dem Raubavikshaupt.

Als sie schieden, trat Snorri zu Thorleif Spottvogel und sagte: „Hier ist eine Axt, Thorleif, die will ich dir schenken. Von allen, die ich besitze, hat diese den längsten Schaft; dennoch wird sie nicht bis an Arnkels Haupt reichen, wenn du sie zu Hause im Schwanenfjorde schwingst, während er zu Oerlygstedt sein Heu baut."

Thorleif nahm die Axt und sagte: „Glaube mir," sprach er, „daß ich nicht zögern werde, die Axt gegen Arnkel zu schwingen, sobald du gerüstet bist, deinen Gefolgsmann Hauk zu rächen."

Snorri antwortete: „Ich denke dieses Recht an euch Thorbrandsöhne



Digitized by Google

zu haben, daß ihr es übernehmt auszuspüren, wann sich eine Gelegenheit wider Arnkel gibt, und daß ihr erst dann über mich absprechet, wenn ich sie ungenutzt lasse."

Damit schieden sie, daß sie beiderseits sich bereit erklärten, Arnkel zu töten, die Thorbrandsöhne aber es übernahmen, seine Wege auszuspüren.

Früh im Winter legte sich ein gewaltiger Frost über das ganze Land und deckte den ganzen Fjord zu. Freystein mit dem Beinamen „der Schurke" hütete die Schafe am Schwanenfjord; er hatte den Auftrag, eine Gelegenheit wider Arnkel auszuspüren.

Arnkel war ein mächtiger Arbeiter. Er ließ den ganzen Tag schaffen von Sonnenauf- bis untergang. Er hatte das Land zu Oerlygstedt unter sich selbst genommen, weil niemand sich getraute, es zu bebauen, aus Furcht vor den Thorbrandsöhnen. Zur Winterszeit aber war seine Gewohnheit, daß er das Heu von dort zur Nachtzeit einbrachte, bei Neumond, weil die Knechte tagsüber andere Arbeit hatten; doch gab er sich keine besondere Mühe, zu verhindern, daß die Thorbrandsöhne es merkten.

Eine Winternacht vor dem Julfest stand Arnkel auf und weckte drei seiner Knechte. Er machte sich mit ihnen nach Oerlygstedt auf; sie hatten vier Ochsen und zwei Schlitten mit sich.

Die Thorbrandsöhne wurden den Auszug gewahr, und sofort brach Freystein, der Schurke, auf nächtlicher Weile nach dem Heiligen Berge übers Eis und kam dort an, als die Leute schon eine Weile zu Bette waren.

Er weckte den Goden Snorri auf. Snorri fragte, was er wolle.

Er sprach: „Nun ist der Adler, der alte, zur Atzung in Oerlygstedt."

Snorri stand auf und hieß seine Leute sich ankleiden und als sie fertig waren, nahmen sie ihre Waffen und machten sich elf Mann stark auf den Weg übers Eis nach dem Schwanenfjord. Und als sie in den inneren Winkel des Fjords hineinkamen, da stießen die Thorbrandsöhne selbsechst zu ihnen. So schritten sie nach Oerlygstedt hinauf.

Als sie dahin anlangten, war gerade der eine Knecht mit der Heuladung heimgefahren, und Arnkel und die anderen beiden bereiteten die nächste Ladung vor. Da sahen sie Gewaffnete vom Meere heraufkommen.

Der eine Knecht sagte, daß es nach Unfrieden aussehe — „und da gibt es nur das Eine, daß wir uns nach Hause machen."

Arnkel antwortete: „Ich weiß einen noch besseren Rat, dabei jeder Teil tut, was ihm am besten dünkt; ihr nämlich, daß ihr nach Hause lauft und meine Gefolgsleute weckt; die werden bald bei mir sein. Hier aber im Heuschobergehege ist guter Kampfplatz; da werde ich mich wehren, falls die da mit Unfrieden kommen; denn das ist es, was mir besser gefällt, als davonzurennen; so schnell wird man nicht mit mir fertig, daß meine Leute nicht noch schneller hier sein können, wenn ihr euren Auftrag wohl ausrichtet."

Als Arnkel so gesprochen, setzten sich die Knechte in Trab; der eine geriet vor Angst und Eile in einen Wasserfall, in dem er umkam; der andre lief heim ins Gehöft, und als er an der Scheune vorbeikam, war da sein früherer Genosse und lud das Heu ein. Er rief den Laufenden zu sich und sagte, er solle ihm das Heu legen helfen. Da fand sich, daß den Knechten die Arbeit unverleidet war, denn der griff auf das Eifrigste zu.

Nun ist von Arnkel zu sagen, daß er die erkannte, die mit dem Goden Snorri kamen. Da riß er eine Kufe unter dem Schlitten los und nahm



Digitized by Google

sie mit sich auf die Umwallung. Die war von außen hoch und steil aber gut aufgeschüttet, von innen ein trefflicher Kampfplatz; das Heu war innerhalb der Umwallung im Schober.

Als die mit Snorri zur Umwallung kamen, da wird nicht berichtet, daß sie irgendwelche Worte gewechselt hätten. Sie griffen ihn sofort an, zumeist mit Speerwürfen, Arnkel aber wehrte sie mit der Schlittenkufe ab. Davon gingen viele Speerschäfte entzwei, Arnkel aber blieb unverwundet.

Als sie mit den Schußwaffen fertig waren, rannte Thorleif mit geschwungenem Schwerte gegen die Umwallung und auf sie hinauf. Arnkel schlug die Schlittenkufe gegen ihn; da ließ Thorleif sich vor dem Hiebe vom Walle fallen, und die Schlittenkufe traf den Wall und ragte aus dem Zaune heraus gerade vor den gefrorenen Erdschollen und zerbrach im Stützloch, sodaß das andere Ende herabsprang.

Arnkel hatte Schild und Schwert gegen den Heuhaufen gelehnt. Er nahm sie auf und wehrte sich mit ihnen; da konnte man sich Wunden holen! Schließlich nahmen sie doch den Wall. Arnkel sprang auf den Heuhaufen und wehrte sich von da aus. Endlich schloß es doch damit, daß Arnkel fiel. Sie hüllten ihn im Gehege mit Heu.

Darauf zogen sie mit Snorri heim zum Heiligen Berge.

Nun ist von den Knechten zu sagen, daß sie hinein gingen, als sie das Heu eingebracht hatten. Sie fuhren aus ihren Pelzjoppen. Davon erwachten die Gefolgsmannen Arnkels und fragten, wo er wäre.

Da war es, als erwachte der Knecht vom Schlafe, und er antwortete: „Richtig," sagte er, „der wird sich jetzt drinnen in Oerlygstedt mit dem Goden Snorri schlagen."

Da sprangen sie in die Höhe und in ihre Kleider und liefen so eilig sie konnten, nach Oerlygstedt und fanden Arnkel, ihren Hausherrn — der war tot.

Das war allen eine Harmbotschaft; denn er war aller Männer bester, in allen Stücken trefflich nach dem Maße der alten Zeit und der Männer weisester, wohlbeschaffenen Sinnes, herzenstreu und kühner als irgendwer, aufrichtig und durch und durch maßvoll. So zog er auch stets bei seinen Rechtshändeln das längere Ende, mit wem er auch stritt. Das erweckte ihm Neid, wie sich nun zeigte.

Sie nahmen Arnkels Leiche und bereiteten sie und führten sie zu Grabe. Da ward er in den Hügel gelegt am Meere unter dem Vadilshaupt. Und das ist ein so großer Hügel, daß er wie ein ungeheurer Heuschober aussieht.

### Aus der Geschichte vom Hühnerthorir

[Diese Geschichte hat sich in den Jahren 961—964 im südwestlichen Island im wesentlichen wirklich zugetragen, also noch zur Heidenzeit, doch wurde Island etwa vierzig Jahre darauf bekehrt, sodaß die „Sagamänner" schon Christen waren. Odd war ein Vorsteher, ein Häuptling, Arngrim ein minderbemittelter freier Bauer, Blundketil ein reicher Mann, Thorir ein unbeliebter reichgewordener früherer Händler, den sie Hühner-Thorir nannten, weil er früher auch mit Hühnern herumgezogen war. Was wir abdrucken, gibt sozusagen die Vorgeschichte. Viel lebendiger noch wird die Schilderung, als die Rache für den Mordbrand beginnt, aber sie wäre herausgerissen schlecht verständlich, und unsre Proben sollen ja eben zum Lesen des Ganzen anregen.]



Digitized by Google

Eines Tages machte sich Thorir auf den Weg und ritt nach Nordtunga. Er suchte den Arngrim auf und trug sich ihm als Pflegevater seines Sohnes an: „Ich möchte deinen Sohn Helgi zu mir nehmen und Acht auf ihn haben, so gut ich's vermag; aber zum Entgelt will ich deine Freundschaft haben und deinen Schutz, damit ich nicht verkürzt werde von den Leuten." Arngrim antwortete: „Es will mir scheinen, viel Ehre würde mir diese Pflegevaterschaft nicht bringen." Thorir antwortete: „So will ich dem Knaben die Hälfte meines Vermögens geben, wenn ich nur als Pflegevater angenommen werde. Du aber mußt mir zu meinem Recht verhelfen und mußt für mich eintreten, mit wem ich's immer zu tun habe." Arngrim antwortete: „Das ist wahrhaftig wahr: ein so gutes Angebot soll niemand ausschlagen." Darauf zog der junge Helgi zu Thorir heim. Arngrim nahm den Thorir unter seinen Schutz, sodaß er von niemand mehr verkürzt wurde, und man merkte gleich, daß jetzt nicht mehr leicht mit ihm auszukommen sei. Sein Vermögen wuchs immer noch an; er wurde einer der reichsten Männer. Unbeliebt blieb er nach wie vor.

Eines Sommers geschah es, daß ein Schiff von der hohen See in den Borgarfjord einlief. Der Schiffsherr war ein Norweger und hieß Oern. Er stand als höchst ehrenhafter Kaufmann bei den Leuten in Gunst. Odd erfuhr die Ankunft des Schiffes. Er war gewohnt, früher als andere zu den Kaufstellen zu kommen und den Kaufpreis der Waren zu bestimmen; denn er hatte die Leitung des Bezirkes in Händen: keiner fand es geraten, eher zu kaufen, als bis man wußte, wie Odd es zu halten wünschte.

Odd traf die Kaufleute und erkundigte sich, wie sie es mit ihrer Fahrt vorhätten, und wie bald sie zum Verkauf schreiten wollten; er erklärte, es sei Herkommen, daß er den Kaufpreis der Waren bestimme. Oern antwortete: „Ueber unser Eigentum gedenken wir selbst zu schalten, denn du hast keinen Pfennig in unserer Ware stecken; über Worte wirst du wohl für diesmal nicht hinauskommen." Odd erwiderte: „Mir schwant, daß es für dich schlimmer ablaufen wird als für mich. Gut denn! ich tue hiermit kund, daß ich jedermann untersage, bei euch zu kaufen oder euch und eure Fracht von der Stelle zu bringen. Ich werde von denen eine Geldbuße erheben, die euch irgendwelche Hilfe zuwenden. Aber das weiß ich, daß ihr euch vor der nächsten Hochflut beim Neumond nicht aus dem Hafen hinaus schafft." Oern antwortete: „Mit deinen Reden kannst du's halten wie du willst, wir lassen uns darum doch nicht vergewaltigen."

Odd ritt heim, die Norweger aber lagen im Hafen und konnten nicht von der Stelle segeln.

Am nächsten Tage ritt Herstein, der Sohn des Blundketil, nach dem Fjord hinaus. Auf dem Rückwege traf er auf die Norweger. Er machte Bekanntschaft mit dem Schiffsherrn, und der gefiel ihm gut. Oern erzählte dem Herstein, wie unbillig sich Odd gegen sie benommen habe: „jetzt wissen wir nicht recht, was wir anfangen sollen." Sie unterhalten sich zusammen den Tag über. Gegen Abend reitet Herstein heim und berichtet seinem Vater von den Seeleuten, wie es mit ihrer Sache stehe. Blundketil antwortete: „Der Mann ist mir bekannt nach deiner Erzählung: ich war nämlich als Kind mit seinem Vater zusammen, und einen trefflicheren Gesellen hab ich nie gekannt als seinen Vater. Es ist schlimm, daß er in diese Be-



Digitized by Google

drängnis geraten ist, und sein Vater würde gewiß erwarten, daß ich mich seiner ein wenig annähme, wo er's nötig hat. Reite du morgen früh hinaus zum Hafen und lade ihn zu uns ein mit so vielen von seinen Leuten als er will; und möchte er's lieber anders, so schaffen wir ihn wohin er nur wünscht, landauf oder landab: ich will's mir ernstlich angelegen sein lassen, ihm zu helfen, soweit es in meinen Kräften steht." Herstein sagte, das sei ein guter und hochherziger Beschluß: „Aber doch sollte mich's nicht wundern, wenn wir uns damit gewisse andere zu Feinden machen." Blundketil erwiderte: „Wir haben das bessere Recht auf unserer Seite, und so brauchen wir auch von Odd nichts zu fürchten."

Die Nacht verstrich, und gleich am Morgen in der Frühe läßt Blundketil Pferde von der Weide zusammentreiben: man macht sich reisefertig, und es treibt Herstein hundertundzwanzig Pferde zu den Kaufleuten hin, ohne daß man ein einziges aus der Wirtschaft in Anspruch zu nehmen brauchte. Er kam zum Hafen und sagte dem Oern den Vorschlag seines Vaters. Oern erklärte, dieses Anerbieten nehme er gern an, aber er meinte doch, Herstein und sein Vater würden sich damit andere zu Feinden machen. Herstein meinte, daran kehre man sich dann nicht. Da sagte Oern: „So sollen sich meine Matrosen nach andern Landschaften bugsieren: wir haben schon genug zu verantworten, wenn wir nicht alle in einer Landschaft sind."

Herstein schaffte nun den Oern und seine Ware zu sich heim und ging nicht eher von der Stelle, als bis die Kaufleute alle fort waren, das Schiff auf dem Lande befestigt und alles in Ordnung gebracht war. Blundketil nahm den Oern aufs beste auf; er saß nun da in guter Verpflegung.

Diese Neuigkeiten kamen vor Odd, und die Leute redeten über das Vorgehen Blundketils und fanden, er habe sich widersetzlich gegen Odd bewiesen. Odd antwortete: „So kann man's nennen. Aber wir haben's hier mit einem Manne zu tun, der bei den Leuten in Gunst steht, und der sich auch selber nicht zu nahe treten läßt: ich will es für diesmal noch so lassen, wie es steht."

Und so blieb es ruhig.

⊛

In diesem Sommer gab es wenig Gras und kein gutes, denn es war selten trockenes Wetter. Die Heuernte der Leute wurde sehr gering. Blundketil zog zur Herbstzeit zu seinen Pächtern und erklärte, er wolle sich die Abgaben von allen seinen Gütern in Heu entrichten lassen: „Wir haben viel Vieh zu füttern und Heu ist wenig zu haben. Ich will auch selbst bestimmen, wie viel geschlachtet werden soll diesen Herbst auf jedem meiner Pachthöfe; dann wird sich's gut schicken."

Der Herbst verstrich, und es kam der Winter und war früh schon bitterlich streng dort in der Gegend, und man war wenig auf ihn gerüstet. Es ließ sich bedenklich an für die Leute. So ging es bis über Weihnachten hinaus. Und wie der Jänner kam, da packte es die Leute hart an, und manche waren da schon matt gesetzt.

Am Abend eines Tages kam einer der Pächter zu Blundketil und sagte, das Heu sei ihm ausgegangen; der Meister solle ihn aus der Klemme ziehen. Der Bauer erwiderte: „Wie kommt das? ich glaubte es so zu berechnen im Herbst, daß ich annahm, es würde sich gut schicken." Der andere bemerkte, es sei weniger geschlachtet worden, als er vorgeschrieben



Digitized by Google

habe. Blundketil sagte: „Wir wollen eine Uebereinkunft treffen: ich befreie dich aus der Notlage für diesmal, aber du darfst es niemand sagen. Denn ich will die Leute nicht daran gewöhnen, sich an mich zu hängen, am allerwenigsten jetzt, wo ihr meine Vorschriften nicht befolgt habt.“ Der Mann ging heim und erzählte seinem Freund, mit Blundketil könne es doch kein Zweiter aufnehmen, wo man's auch mit ihm zu tun habe, und sagte, ihm habe er aus der Klemme geholfen. Der aber erzählte es seinem Freunde; und so wurde es bekannt in der ganzen Gegend.

Die Zeit ging hin und es kam der Hornung. Da kamen zwei von Blundketils Pächtern und sagten, sie seien mit ihrem Heu zu Ende. Blundketil antwortete: „Das war schlecht von euch, daß ihr von meiner Weisung abgegangen seid. Denn die Sache ist die: ich habe wohl noch viel Heu, aber auch eine Menge Vieh; wenn ich nun mit euch teile, so reicht es mir nicht für mein eigenes Vieh; eine andere Wahl habe ich nicht.“ Sie werden dringlich und stellen ihm vor, wie übel sie daran seien. Ihm aber wurde es betrüblich, ihr Gewinsel anzuhören. Da ließ er hundertundsechzig Rosse zum Hofe treiben und die vierzig schlechtesten davon schlachten und gab seinen Pächtern das Futter, das für diese Rosse bestimmt gewesen war. Da zogen sie voll Freude ab.

Der Winter wurde je länger je härter, und bei manchem schaute die Not zu allen Ecken heraus.

Es war im März, da kamen zwei Pächter Blundketils: sie hatten noch am ehesten über einige Habe zu verfügen, und doch war ihnen jetzt das Heu ausgegangen. Sie baten, man möge sie aus der Klemme ziehen. Der Bauer antwortete, er habe nichts vorrätig, und erklärte, noch mehr Vieh wolle er nicht schlachten. Sie fragten nach, ob er vielleicht Leute wisse, die Heu zum Verkauf hätten. Er sagte, er wisse nicht recht. Sie drangen in ihn und sagten, ihr Vieh würde zugrunde gehen, wenn sie bei ihm keine Hilfe fänden. Er meinte, das sei ihre eigene Schuld: „übrigens hat man mir berichtet, der Hühnerthorir habe wohl Heu zu verkaufen.“ Sie erwiderten: „Von ihm bekommen wir nichts, außer wenn du mit uns gehst: dann wird er gleich verkaufen, wenn du Bürgschaft für uns übernimmst.“ Er antwortete: „Das kann ich tun und mit euch gehen; es ist nur billig, daß die verkaufen, die Vorrat haben.“

Sie machen sich früh am Morgen auf den Weg; es blies ein Nordwind, ein recht kalter. Meister Thorir stand gerade draußen vor dem Hause; er sah die Leute an die Hofmauer heranreiten, da ging er hinein, schloß die Tür hinter sich und schob den Riegel vor. Er setzte sich zum Frühstück.

Jetzt wurde an die Tür geklopft. Der kleine Helgi fing an und sagte: „Geh hinaus, Pflegevater! es werden dich Leute besuchen wollen.“ Thorir sagte, er wolle zuerst essen. Der Knabe aber lief hinter dem Tisch hervor und ging zur Tür und hieß die draußen freundlich willkommen. Blundketil fragte, ob Thorir drinnen sei. Er bejahte es. „Da sag ihm, er möge herauskommen,“ sagte jener. Der Knabe tat so und sagte, Blundketil sei draußen gekommen und wolle ihn sprechen. Thorir antwortete: „Wonach hat wohl Blundketil hier zu schnüffeln? Soll mich wundern, wenn er gutes bringt! Ich habe kein Geschäft mit ihm.“ Der Knabe ging hin und sagte,



Digitized by Google

Thorir wolle nicht herauskommen. „Ach so," sagte Blundketil, „da müssen wir eben hineingehen."

Sie gehen in die Stube; man begrüßt sie, nur Thorir schwieg. „So liegt die Sache," sagte Blundketil, „wir möchten Heu bei dir kaufen, Thorir!" Thorir antwortete: „An deinem Vieh liegt mir nicht mehr als an meinem." Blundketil sagte: „Es kann nun wohl einmal so kommen." Thorir antwortete: „Warum hast du reicher Mann Heumangel?" Blundketil sagte: „Ich habe nicht eigentlich Heumangel, ich möchte für meine Pächter Heu kaufen: sie finden, sie hätten's nötig, daß man ihnen aus der Klemme helfe; ich möchte ihnen gern etwas verschaffen, wenn es zu haben wäre." „Das wird dir völlig frei und unverwehrt sein, anderen aus deinen Mitteln zu helfen, aber nicht aus meinen!" Blundketil antwortete: „Ich will es nicht als Geschenk von dir erbitten: laß den Odd und den Arngrim den Kaufpreis zu deinen Handen bestimmen, und obendrein will ich dir noch Geschenke geben." Thorir sagte, er habe kein Heu zu verkaufen: „und ich will auch keines verkaufen."

Da ging Blundketil hinaus und seine Begleiter, und der Knabe mit ihnen. Da fing Blundketil an: „Wie ist's? hat dein Pflegevater kein Heu zu verkaufen, oder will er keines verkaufen?" Der Knabe erwiderte: „Gewiß hat er, wenn er nur will!" Blundketil sagte: „Führ uns einmal zu dem Heu hin." Er tat so. Nun berechnete Blundketil das Futter für Thorirs Vieh, und es wollte ihm scheinen, auch wenn bis zum Allthing hin* im Stalle gefüttert würde, so würden doch fünf Fuder übrig bleiben. Darauf gingen sie wieder hinein.

Blundketil sagte: „Mir will's so scheinen mit deinen Heuverhältnissen, Thorir: es wird ein gut Teil übrig bleiben, auch wenn all dein Vieh im Stalle gefüttert wird bis zum Allthing; und diesen Rest möchte ich kaufen." Thorir erwiderte: „Was soll ich da im nächsten Winter haben, wenn der ebenso wird oder noch schlimmer?" Blundketil antwortete: „Ich verspreche dir, ich werde dir Heu verschaffen im Sommer, ebenso viel und genau ebenso gutes wie das hier, und werde es dir ins Haus führen." Thorir antwortete: „Wenn euch jetzt die Vorräte nicht reichen, woher sollte da im Sommer der Ueberfluß kommen? aber ich weiß, du bist der mächtigere, und da kannst du mir ja das Heu wegnehmen, wenn du willst." Blundketil antwortete: „So ist's nicht gemeint. Du weißt, Silber deckt alle Schulden hier zu Land; damit will ich dich bezahlen." Thorir antwortete: „Ich begehre dein Silber nicht." „So nimm an Ware, was Odd und Arngrim dir zu Handen berechnen." „Es sind wenig Knechte hier im Haus, um die Ware herzubringen," sagte Thorir, „und ich habe keine Lust zum Hin- und Herziehen und will mir mit so etwas nicht zu schaffen machen." Blundketil erwiderte: „So will ich's dir heimbringen lassen." Thorir sagte: „Meine Räume sind nicht darauf eingerichtet, daß man sicher sein könnte, daß es nicht verdorben geht." Blundketil antwortete: „Ich will Häute dazu geben und die Ware so einschlagen, daß nichts geschieht." Thorir antwortete: „Ich will nicht das Getrampel von anderen Leuten in meiner Wohnung haben." Blundketil entgegnete: „So soll es den Winter über bei mir sein, und ich will's in Verwahrung haben." „Ich weiß, was ich von deinen Redensarten zu halten habe," sagte Thorir, „und ich laß mich

* Mitte Juni.



Digitized by Google

auf kein Geschäft mit dir ein." Blundketil sagte: „Dann um so schlimmer! wir werden nichts desto weniger das Heu mitnehmen, magst du's auch verbieten; den Wert legen wir an seine Stelle; wir wollen's uns zu Nutze machen, daß wir in der Mehrheit sind." Da schwieg Thorir, und es wurde ihm bös zu Mute.

Blundketil ließ Stricke holen und das Heu zusammenbinden. Darnach luden sie die Lasten auf die Pferde und führten das Heu weg; aber für Thorirs Vieh hatten sie es reichlich berechnet.

Jetzt ist zu erzählen, was Thorir anfing. Er machte sich auf den Weg, und sein Pflegesohn Helgi mit ihm. Sie ritten nach Nordtunga und wurden dort aufs beste aufgenommen. Arngrim fragte, was es neues gebe. Thorir antwortete: „Neueres habe ich nichts gehört als das von dem Raube." „Was war das für ein Raub?" sagte Arngrim. Thorir antwortete: „Blundketil hat mir meine ganzen Heuvorräte geraubt: es ist keine Fütterung mehr übrig für die Kühe, glaube ich, wenn das Wetter kalt bleibt." „Ist es so, Helgi?" sagte Arngrim. „Ganz und gar nicht," sagte Helgi, „Blundketil hat sich ehrenhaft benommen." Und nun erzählte Helgi, wie es zwischen ihnen gegangen sei. Da sagte Arngrim: „So ließ sich's eher erwarten. Das Heu ist in besseren Händen, wenn er es hat, als wenn es bei dir verfault." Thorir antwortete: „Zur bösen Stunde habe ich dir meine Pflegevaterschaft angeboten! man mag mir daheim noch so übel mitspielen, ich habe darum doch keine Zuflucht bei dir, und es wird mir doch nicht zu meinem Recht verholfen. Das ist ganz empörend!" Arngrim antwortete: „Es war von Anfang an unvorsichtig von mir; denn wer dir hilft, hilft keinem wackeren Manne." Thorir entgegnete: „Ich bin keiner von den Empfindlichen; aber das kränkt mich doch, daß du mir das, was ich für dich getan habe, so lohnst, — und nun gar noch, daß mich die Leute berauben! Uebrigens ist das ebensogut *dir* weggenommen." Und damit gingen sie auseinander.

Thorir ritt davon, und kam nach Breidabolstad; Odd hieß ihn freundlich willkommen und fragte, was es neues gebe. „Neueres habe ich nicht vernommen, als das von dem Raube." „Was für ein Raub war das?" sagte Odd. Thorir erwiderte: „Blundketil hat mir all mein Heu weggenommen, sodaß ich jetzt gänzlich entblößt bin. Ich möchte gerne deinen Schutz haben. Die Sache geht dich auch an, denn du bist der Vorsteher hier im Kreise und hast nach dem Rechten zu sehen, wenn es irgendwo fehlt. Auch magst du dich dran erinnern, daß er sich als dein Widerpart gezeigt hat." Odd fragte: „War es so, Helgi?" Dieser sagte, Thorir mache etwas ganz anderes daraus; er beschrieb dann, wie es zugegangen war. Odd antwortete: „Da mische ich mich nicht hinein; ich hätte es auch so gemacht, wenn ich's nötig gehabt hätte." Thorir antwortete: „Es ist wahr, wie es im Sprichwort heißt: »Je weiter weg von schlechten Gesellen, um so besser« und »Das wahre Unglück kommt nicht vom Feinde«." Damit ritt Thorir davon, und Helgi mit ihm; er kam nach Haus und war gewaltig unzufrieden.

Im Sommer vorher war Thorwald, der Sohn des Odd, nach Island zurückgekehrt und hatte an der Nordküste den Winter über Quartier ge-



Digitized by Google

nommen. Als es gegen den Sommer ging, brach er nach dem Südlande auf, zu seinem Vater. Er war eine Nacht zu Herberge in Nordtunga, in guter Verpflegung. Dort befand sich ein Mann in Quartier, der hieß Widfari. Er war ein Landstreicher; er trieb sich herum von einer Ecke des Landes zur andern. Er war ein naher Verwandter von Thorir und glich ihm auch in seinem Wesen.

An diesem selben Abend packte Widfari sein Bündel und machte sich aus dem Staube; er ruhte nicht, bis er zu Thorir kam. Der nahm ihn mit offenen Armen auf: „Ich weiß, deine Ankunft bringt mir etwas Gutes." Er antwortete: „Das kann schon sein! jetzt ist nämlich Thorwald, der Sohn des Odd, nach Nordtunga gekommen und befindet sich dort zu Herberge." Thorir antwortete: „Das sah ich gleich mit Bestimmtheit, daß mir irgend etwas Gutes zustoßen werde; denn es wurde mir froh zu Mut, als ich dich sah."

Die Nacht verstrich, und alsbald am Morgen ritt Thorir mit seinem Pflegesohn nach Nordtunga. Da hatten sich eine Menge Leute eingefunden. Dem Knaben wurde ein Platz zum Sitzen gegeben, Thorir aber ging in dem Mittelraum auf und ab. Thorwald wurde darauf aufmerksam, während er auf der Bankbühne neben Arngrim saß und mit diesem plauderte. „Wer ist der Mann, der da im Mittelraum auf und ab geht?" sagte Thorwald. Arngrim antwortete: „Das ist der Pflegevater meines Sohnes." „Ach so," sagte Thorwald, „warum soll er keinen Platz bekommen?" Arngrim sagte, daran liege dem gar nichts. „Nicht doch," sagte Thorwald und ließ jenen zu sich rufen und machte ihm Platz neben sich zu sitzen. Sie fragten einander nun, was sich die Leute neues erzählten. Thorir sagte: „Das war eine Prüfung, als Blundketil mich beraubte." Thorwald fragte: „Hat man die Sache beigelegt?" „Weit entfernt davon!" sagte Thorir. „Wie kommt das, Arngrim," sagte Thorwald, „daß ihr Häuptlinge eine solche Schändlichkeit vor sich gehen laßt?" Arngrim erwiderte: „Das meiste davon ist gelogen, und Beweise kann er keine bringen." „Aber das ist doch wahr, daß Blundketil das Heu mit sich nahm?" sagte Thorwald. „Gewiß tat er das," sagte Arngrim. „Jeder ist Herr über sein Eigentum," sagte Thorwald, „und er hat wenig von der Freundschaft mit dir, wenn er sich dennoch muß treten lassen." Da sagte Thorir: „Du machst mir einen sehr guten Eindruck, Thorwald! und wenn's mir recht ist, wirst du vielleicht meine Sache ins Geleis bringen." Thorwald sagte: „Ich habe kaum die Macht, andere zu schützen." Thorir sagte: „Ich will dir mein halbes Vermögen geben unter der Bedingung, daß du mir zu meinem Recht verhilfst und es durchsetzest, daß er entweder geächtet werde, oder wir die Strafe nach eigenem Ermessen verhängen können, — damit meine Gegner nicht länger mit meinem Eigentum umspringen." Da sagte Arngrim: „Tu das nicht, Thorwald! denn das ist kein wackerer Bursch, dem du da helfen willst, und auf der anderen Seite hast du es mit einem Manne zu tun, der nicht nur verständig ist und ehrenhaft, sondern auch überall in Gunst steht." „Ich sehe," sagte Thorwald, „bei dir regt sich der Neid, wenn ich sein Geld annehme: du gönnst mir das nicht." Thorir sagte: „Du mußt bedenken, Thorwald: mein Vermögen wird sich in gutem Stande finden, und die andern können's bezeugen, daß ich nicht weit und breit meine Gläubiger sitzen habe." Arngrim sagte: „Ich will dir noch einmal abraten, Thorwald: übernimm den Handel nicht. Aber du wirst tun, wie dir beliebt. Mir



Digitized by Google

bangt, daß dies große Folgen haben wird." Thorwald erwiderte: „Ich mag dieses Geldangebot nicht abschlagen."

Darauf sicherte ihm Thorir sein halbes Vermögen mit Handschlag zu und übertrug ihm zugleich die Rechtsklage gegen Blundketil. Da sprach Arngrim noch einmal: „Wie gedenkst du in diesem Handel vorzugehen?" Thorwald antwortete: „Ich will zuerst meinen Vater aufsuchen und dort weiter überlegen, was zu tun ist." Da sagte Thorir: „Das behagt mir nicht. Ich will keine Halbheiten. Ich hab's mich viel kosten lassen; und ich will, daß man gleich morgen gehe und den Blundketil vorlade." Thorwald erwiderte: „Das wird in der Tat so sein, daß du wohl keiner von denen bist, die Segen bringen. Schlimmes wird von dir ausgehen. Aber — so muß es nun wohl sein." Und er machte mit Thorir aus, sich am nächsten Morgen an verabredeter Stelle zu treffen.

⊗

Alsbald am Morgen in der Frühe brach Thorwald zu Pferde auf und mit ihm Arngrim mit dreißig Mann. Sie trafen den Thorir, und der war selbdritt: er hatte den jungen Helgi bei sich und seinen Verwandten Widfari. Da sagte Thorwald: „Warum seid ihr so wenige, Thorir?" Er antwortete: „Ich wußte, daß es dir nicht an Mannschaft fehlen würde."

Sie ritten nun hinauf der Berghalde entlang. Von den Höfen aus sah man die Schar daherziehen, und es sprengte ein jeder von seinem Hof: jeder wollte als erster zu Blundketil kommen, und so fanden sich bei ihm gar manche zusammen.

Thorwald und seine Begleiter ritten zur Hofmauer und stiegen dort von ihren Pferden und gingen zum Gehöft hin. Sobald Blundketil dies sah, ging er ihnen entgegen und bot ihnen Aufnahme und Bewirtung an. Thorwald sagte: „Zu anderem Zwecke kommen wir her, als uns hier an's Essen zu setzen. Ich möchte wissen, wie du dich verantworten willst, dafür daß du Thorirs Heu an dich nahmst." Blundketil antwortete: „Was ich ihm sagte, soll auch für dich gelten: bestimme du selbst die Summe, wie es dir beliebt. Und obendrein will ich dir noch Geschenke geben, und weil du höher stehst als Thorir, sollen sie auch um so viel größer und besser sein; ich will deine Stellung so hoch anschlagen, daß jedermann sagen soll, du gehest wohlgeehrt aus der Sache."

Thorwald schwieg und fand, das sei ein gutes Anerbieten. Da versetzte Thorir: „Darauf kann man nicht eingehen — wir brauchen uns das gar nicht erst zu überlegen — das hätte ich schon lange haben können! Ich rechne dir das nicht als Hilfeleistung an, wenn du weiter nichts tust. Ich hatte wenig davon, daß ich dir mein Vermögen schenkte!"

Darauf sagte Thorwald zu Blundketil: „Und was willst du für die strafrechtliche Seite der Sache tun?" Blundketil sagte: „Ich bleibe bei dem, was ich vorhin angeboten habe." Da entgegnete Thorwald: „Dann scheint mir, es ist keine andere Wahl, als die Vorladung ergehen zu lassen. Er lud nun Blundketil vor Gericht wegen Raubes und ernannte sich Zeugen, und wendete solche Worte und Ausdrücke an, die schärfsten, die zu Gebote standen.

Da kehrte sich Blundketil dem Hause zu. Er begegnete dem Norweger Oern, wie der eben zu seiner Ware gehen wollte. Oern fragte: „Bist du verwundet, Meister, daß du so rot bist wie Blut?" Er erwiderte: „Verwundet bin ich nicht, aber das da ist eben so schlimm: man hat Worte



Digitized by Google

gegen mich gebraucht, wie sie früher nie gebraucht worden sind: ich bin ein Dieb und ein Räuber genannt worden."

Oern geht nach seinem Bogen und setzt einen Pfeil an die Sehne; er tritt aus dem Haus in dem Augenblick, wo jene aufsitzen. Er schoß ab — und es wurde einer getroffen und ließ sich vom Pferde herunter gleiten: das war Helgi, der Sohn Arngrims. Die anderen liefen auf ihn zu. Thorir drängte sich vorwärts zwischen den Leuten und stieß die Leute von sich und sagte, man solle ihm Platz machen: „denn mir liegt's am meisten am Herzen." Er beugte sich zu Helgi nieder; da war der schon tot. Thorir sagte: „Steht's bös mit den Kräften, mein Junge?" Dann richtete sich Thorir von ihm auf und sagte: „Der Knabe hat zu mir gesprochen: er sagte zweimal dasselbe, diese Worte:

**Laßt brennen, laßt brennen,**
**Den Blundketil drinnen!"**

Da antwortete Arngrim: „Jetzt ist's gekommen, wie mir schwante, und wie es heißt: »von bösen Leuten erntet man Böses«; ich sah voraus, daß man viel Böses von dir ernten werde, Thorir! Was der Knabe gesprochen hat, weiß ich nicht, magst du da noch so viel herschwatzen; aber unwahrscheinlich ist's nicht, daß es dazu kommen werde. Die Sache hat übel begonnen: kann sein, daß sie auch so ausgehen wird." Thorir erwiderte: „Ich glaube, du hast nötigeres zu tun, als mich auszuzanken."

Arngrim und seine Schar ritten nun weg, unter einen Waldvorsprung. Dort stiegen sie von den Pferden und blieben da, bis es Nacht wurde. Blundketil aber dankte den Bauern aufs beste für ihren Zuzug und sagte, es möge sich jetzt jeder auf den Heimweg machen, wie es ihm gerade passe.

⊗

So wird berichtet, sobald es Nacht war, ritt Thorwald und seine Schar zum Hofe Oernolfsthal. Dort lagen alle Leute schon im Schlaf. Sie schleppten einen Holzstoß zum Hause und setzten ihn in Brand. Als Blundketil und die Seinen erwachten, da standen schon die Gebäude über ihnen in Flammen. Blundketil fragte, wer diese Gluthitze angerichtet habe. Thorir nannte sich und die andern. Blundketil wollte wissen, ob irgendwie ein Vergleich zu erlangen sei; Thorir erklärte, es sei keine andere Wahl als zu verbrennen.

Sie gingen nicht eher von der Stelle, als bis jedes lebende Wesen drinnen verbrannt war.

## Rundschau

Allgemeineres

**Den Gegner zu hören** — warum wird es uns allen so schwer? Wir lachen über den Vogel Strauß, wir sind uns vollkommen klar darüber, daß kein Gegner aus der Welt verschwindet, weil wir die Augen zumachen, daß die Klugheit vielmehr verlangt, ihn im Blick zu behalten. Und trotzdem —

Also zum Beispiel: trotzdem haben jetzt wieder eine ganze Anzahl von Lesern wegen des Scheffler'schen Aufsatzes über den „Deutschen und seine Kunst" oder wegen des Bartels'schen über „Hilligenlei" gegen mich polemisiert. Das wäre an sich nichts Sonderbares: ich ließ im Kunstwart Männer sprechen, die vielfach anders denken, als ich, und man kann ganz sicher darüber rechten, ob die



Digitized by Google

Gründe hieb- und stichfest sind, wegen deren ich das tat. Aber das ist sonderbar: gerade diese Frage hat nur ein einziger der Einsender überhaupt berührt. Alle übrigen streiten gegen diese oder jene der von Scheffler hier und von Bartels dort vertretenen Meinungen oder ihren Ausdruck unter gleichzeitiger Kundgebung des Bedauerns, daß sie das im Kunstwart lesen mußten. Nun hab ich mich doch wirklich deutlich genug dagegen verwahrt, daß wir, daß der Kunstwart als solcher Schefflers Ansichten etwa über Böcklin oder Bartels Ansichten etwa über Naumann zu den seinigen machten: fast in allen Punkten, welche die Einsender überhaupt nennen, vertreten sie meine Meinung gegenüber Scheffler und Bartels! Da sie nun meine Gründe, weshalb ich die Herren trotzdem sprechen ließ, auch nicht anfechten, worüber sind sie dann letzten Endes verstimmt? Ich kann als Rest nichts als ein dunkles Gefühl der Unlust darüber entdecken, dort, wo sonst Gesinnungsverwandte sprechen, einmal gegnerische Meinungen zu hören.

Mir scheint nun, solche Gefühle sind nicht ganz unbedenklich. Wir Leser und Schreiber vom Kunstwart haben heutzutage mitsammen im Kunstleben Deutschlands einen gern oder ungern, aber allgemein anerkannten recht großen Einfluß. Macht verpflichtet. Wenn wir uns selber ernst nehmen, so dürfen wir unser Verhältnis zueinander nicht nach dem gemütlichen Familienblätter-Geplauder einrichten, wo womöglich jeder Teilnehmer jedes Wort des andern „unterschreiben kann". Noch nach dem Ideal „unentwegter" Parteiblätter, die sich um nichts draußen bekümmern, wenn nur „voll und ganz" „hochgehalten" wird, was drinnen Dogma ist. Sind wir soweit, daß unsre Worte nicht mehr bloß zwischen den vier Wänden hin und her, sondern ins freie Leben hinaushallen, so müssen wir auch dafür sorgen, daß zu uns hereintönt, was zu hören uns förderlich ist. Förderlich, gleichviel, ob immer angenehm. Denn wir müssen uns klären und müssen uns stärken. Wir müssen den Gegner kennen: wirft er unsere Meinung um, so war sie schwachmatisch und mag liegen bleiben, sind wir aber die Starken, so wird uns erst das klare Sehen des Gegners mit seinen Kräften wie Unkräften zeigen können, wohin wir unsere Waffen zu richten haben.

Die Erkenntnis, daß die Dinge auch sonst so liegen, kommt sogar in der politischen Parteipresse mehr und mehr auf, man druckt ja selbst in konservativen Zeitungen jetzt regelmäßig Auszüge aus sozialdemokratischen und umgekehrt. Wir können das in gleicher Weise wie die Tagespresse schon aus Raumgründen nicht tun, brauchen's auch nicht; wenn aber einmal eine wichtige Strömung zu beleuchten ist, dann sollen wir sie auch so zeigen, daß man deutlich sieht, wie und wohin sie geht. Mit Bartels war's überhaupt eine andere Sache, dem half ich zu Worte, weil man ihm dort, wo er vier Jahre lang zu sprechen gewohnt war, den Mund verboten hatte. Auch Scheffler aber durft' ich schon deshalb nichts ohne seinen Willen ändern, weil das dieses Dokument der deutschen Kritik impressionistischer Richtung gefälscht hätte. Er hat nicht nur Böcklin, sondern auch Thoma und, ohne ihn zu nennen, Nissen meiner Ueberzeugung nach nicht nur einseitig sondern auch irrig behandelt. Hätt ich das an jeder einzelnen Stelle oder wenigstens zu Anfang und Abschluß noch deutlicher sagen sollen? Ein angenehmes Reden mit fortwährender Unterbrechung! Wer würde das Sprechen überhaupt übernehmen, wenn er nicht auf Treu und Glauben



Digitized by Google

voraussetzen dürfte, daß ihm in guter Gesellschaft das Merkern erspart bliebe? Schon zwischen einem Vor- und einem Nachworte aus abweichender Gesinnung fühlt sich mancher Redner wie zwischen zwei Gendarmen. Läßt sich das nicht vermeiden, so ist doch geboten, sich auch hier auf das Grundsätzliche zu beschränken, die Beurteilung einzelner Personen und Leistungen aber draußen zu lassen.

Was uns das Kennenlernen des Andern so sehr erschwert, bleibt doch wohl Ueberempfindlichkeit, Ueberreiztheit. Da wird einer gescholten, der im öffentlichen Leben steht und den wir schätzen, *er* ist längst abgehärtet, *wir* aber fühlen uns verletzt. Wie viele Briefe hab ich schon bekommen, die über Ausfälle gegen mich einer Entrüstung Ausdruck gaben, während mich diese Ausfälle sogar erfreuten, da sie bewiesen, daß dem Gegner seine Festung nicht mehr sicher war. Und wo sich's nun gar um *ideelle* Werte handelt, um Güter des Gedankens oder des Gefühls! Tut ihnen, diesen ideellen Gütern eine Beleidigung weh? *Uns* sollte sie doch nur schmerzen können, solange wir nicht erkennen, daß unsere Hoheiten für solche Pfeile zu fest sind. An was erkennen wir das aber, als daran, wie sie im *Kampfe* stehn?

Ungemein häufig ist das Sichgetroffenfühlen, wenn im Lauf irgend einer Debatte eine Standesbezeichnung humoristisch gebraucht wird. Rede einmal von Doktoren-Weisheit, Schulmeister-Dünkel, Oberlehrer-Poesie, und du bist sicher, daß hundert Aerzte, Volksschullehrer, Oberlehrer sich verletzt fühlen, als täte man ihrem Stande als solchem eine Schmach an, wenn man komische Erscheinungen erwähnt, die bei ihm häufiger sind. Soll jedesmal ein sorgfältiger Vorbehalt angebracht werden, daß andre Stände ja auch ihre Schwächen hätten, dieser also deshalb nicht geringer zu achten, geschweige denn in seinem einzelnen Vertreter irgendwie zu entwerten sei? Wollen wir denn unsrer Sprache durchaus jeden schelmischen Zug um die Mundwinkel abgewöhnen? Gelänge uns das, sie verlöre bald auch das Rot von den Backen, das nicht bloß „Kolorit" ist, sondern immer Gesundheit anzeigt. A

## Umschau

Die verschiedenen Arten des „*Spannenden*" erörtert im „Lit. Echo" (9) Alexander von Gleichen-Rußwurm. Der Hintertreppenroman habe das Spannende in Verruf gebracht, die „stillen Romane" sprechen seiner Berechtigung Hohn. Dennoch greife mancher von ihnen weg verschämt nach Werken, die die Phantasie auch in dieser Richtung lebhafter beschäftigen. Bei einer spannenden Erzählung walte das nämliche Interesse wie beim Verfolgen des Spieles zweier Parteien: wer wird siegen? Und auch die „Bösen" müßten gewandt und geistesgegenwärtig genug sein, um Bewunderung zu erwecken. In älteren Kunstwerken wirkten z. B. Beschreibungen von Kunstfertigkeiten spannend, in modernen, etwa bei Viktor Hugo und Zola tun sie das nicht, weil wir uns schwer ein plastisches Bild von diesen tausendfach verwickelten Dingen machen können. Ebenso galten Kampfszenen durch viele Jahrhunderte bei Männern und Frauen für äußerst spannend, während heute daran fast nur Knaben regen Anteil nehmen. „Um in modernen Werken Spannung zu erzielen, mußte also das feine Spiel der Seelenstimmungen dargestellt werden und die Psychologie der Massen, für die sich in früheren Zeitaltern künstlerisch kein Publikum interessiert hatte." Auch wissenschaftlich behandelte Stoffe der Geschichte oder der Philosophie werden in neuerer Zeit



Digitized by Google

spannend durch die Form ihrer Darbietung, und selbst Vorträge und Reden müssen nicht notwendig akademisch nüchtern sein.

„Epische Stilgesetze" untersucht Ludwig Brehm in der Wochenschrift „Der Deutsche" (6. l. 6.). Warum kehren wir immer wieder gern bei den alten Meisterwerken: Homers Gesängen, dem Nibelungenliede, dem Don Quixote ein, wenn uns die neueren epischen Werke ermüdet haben? Weil dort ist, was hier vornehmlich fehlt: die sinnliche Gegenwart des Dargestellten. Es werde uns, meint Brehm, zu viel berichtet, zu wenig bildhaft vorgeführt. Ein weiterer typischer Fehler sei die Beschreibung des räumlichen oder gesellschaftlichen Milieus an einer Stelle, in der Einleitung. Zum Beispiel: „Der Autor schleppt den Leser in eine Wohnung, wo Vater und Sohn sich erregt auseinandersetzen. Nach wenigen Sätzen des gespannten Dialogs erklärt er uns nun seitenlang, warum die beiden aufeinanderplatzen. Im Vater wirkt die starr gewordene Tradition von Jahrhunderten nach; der Sohn ist auf Reisen, durch sein Studium, zu ganz anderen Anschauungen durchgedrungen. Aber während der aufregende Kampf im Gange ist, findet der Autor Zeit, noch mehr zu sehen und uns zu zeigen. Er beschreibt den Stil der Möbel im Zimmer; er charakterisiert den Geschmack des Alten, indem er auf eine Orchidee in der abgelegenen Fensternische hindeutet, liest uns den Wortlaut des Offizierpatentes vor, das eingerahmt an der Wand hängt. Sogar über das patriarchalische Verhältnis des Gutsherrn zu seinen Bauern berichtet er uns abstrakt. Wer sieht eigentlich in diesem Augenblick einer fesselnden Auseinandersetzung das alles, wer nimmt Interesse daran? Nur der Autor, nicht der Leser, nicht die vorgeführten Personen. Wir hören die technische Maschinerie rasseln, die die Marionetten der Erzählung in Bewegung hält, während wir doch das Recht haben, zu verlangen, glaubhafte Menschen sich vor uns entwickeln zu sehen. Und nachdem nun einmal das Milieu säuberlich aufgezeichnet worden ist, scheidet es aus dem Verlauf der Geschichte als erledigt aus. Die Personen bewegen sich fortan im luftleeren Raum." Das strenge Verlangen: Die Darstellung solle nichts enthalten, was nicht von der jeweilig geschilderten Person oder gar von einer einzigen Zentralperson des Werkes gesehen und empfunden werden könne, — muß Ausnahmen zulassen, sonst wirkt die Rücksicht auf diese Einheitlichkeit der Perspektive technisch quälend und pedantisch. Auch über dem Epos steht als ein Hauptgesetz die Forderung: es muß wahrscheinlich sein. Wird eine phantastische Sphäre betreten, so verlangen die Stilgesetze der Kunst, daß der Stimmungskreis unverrückbar festgehalten werde. „Als Fehler empfinden wir es erst, wenn das phantastische Element unorganisch vermischt wird mit anderen, reellen, realen Zutaten." Einen der verbreitetsten Fehler in epischen Versuchen sieht Brehm ferner darin, daß die Personen in einer ihnen nicht angemessenen Sprache reden. Auch ohne Anwendung des Dialekts kann die Wahrscheinlichkeit zu ihrem Rechte kommen durch Mittel, wie den bloßen Tonfall, die Wahl drastischer primitiver Bilder, kurzer, abrupter Sätze. „Ein Diener darf nicht im Geiste seines Königs, wohl aber in seiner Sprache sprechen." Zum Schlusse warnt der Verfasser davor, das Epos mit der Erzählung zu verwechseln. Der moderne Roman sei gewöhnlich ein unberechtigtes Zwitterding. Das Epos werde geradezu zum Symptom, ob hohe Kultur bestehe oder



Digitized by Google

nicht. Wir Deutschen von heute hätten keins und würden auch keins in absehbarer Zeit haben. — Aber selbst wenn dem (trotz Spitteler) so wäre, wir glauben doch, daß wir immerhin eine höhere Kultur als unsere heutige erreichen können, denn wo steht in der Geschichte geschrieben, daß gerade das Epos, ja die Dichtung überhaupt, die alleinigen Wertmesser einer Kultur sind?

Die ästhetische Rettung Sudermanns ist letzthin mehrfach versucht worden. Zuerst von den Dioskuren Lindau und Blumenthal in Wiener Blättern, anläßlich des Berliner Durchfalls von „Stein unter Steinen", neuerdings aber sogar von Franz Servaes im Tag. Wir sollten doch Sudermann einmal wieder ganz unbefangen auf uns wirken lassen; wir würden wahrscheinlich ganz gut dabei fahren. „Das Blumenboot", Sudermanns letztes Werk, hat es Servaes angetan durch seine Wahrheit des Lebens. Es stehe strotzend und lebensfrisch da, usw. Es gehört für einen ernsthaften Kritiker heutzutage Mut dazu, für Sudermann einzutreten, deshalb hätten wir Servaes etwas respektierlichere Bundesgenossen gewünscht als die beiden vom Reiche unsres seichtesten Theateramüsements. Aufhelfen freilich würde er auch mit anderen rechts und links am Arme der Achtung vor Sudermannscher Kunst unter den anspruchsvolleren Leuten wohl schwerlich.

Folgenden „Aufruf" lesen wir im neuesten (2.) Hefte der „Neuen Rundschau": „Deutsche Davidsbündler, — »das ist: Männer und Jünglinge, die Ihr totschlagen sollt die Philister« — sammelt euch; ein Beispiel ist hinzustellen; eine Schuld ist wettzumachen; eine Tat ist zu tun. Ein toter Weltstadtsänger ist zu grüßen; ein Kämpfer ist zu preisen; ein Lachender ist zu krönen." Der so für Heinrich Heine aufruft, ist Alfred Kerr, der unterhaltsamste kritische Drahtseilkünstler der Gegenwart. Vom Leder sollen sie ziehn, die Freunde des Toten, und marschieren wider die Philister, die ihn hassen. Demonstrieren sollen sie mit einem „Denkmal des Trotzes" in der größten deutschen Stadt. Vielleicht ließe sich die Frage auch ernsthafter als in diesem Stile behandeln, für den kürzlich ein Schreibmaschinenkundiger den Namen „Tipp-Stil" vorgeschlagen hat. Wahrscheinlich bietet sich bald die Gelegenheit, darauf zurückzukommen.

Gelegentlich der Besprechung von Martersteigs Buche über das Theater im 19. Jahrhundert in der „Schaubühne" (8) meint Otto Stößl: vielleicht stehen wir vor einem vorläufigen Abschiede vom Drama als Gesamtkunstwerk. Alle Schöpfungen, die einst als unmittelbare Zwiesprache von Schöpfer und Gesamtheit rhapsodisch entstanden, seien allmählich mittelbar geworden, so in der Dichtung die Lyrik wie die Erzählung. „Das Drama blieb als stärkster Ausdruck der Erregungsbedürfnisse der Gesamtheit, als unmittelbarste Form des Gegenspiels von Schöpfer und Volk erhalten, wie ein unsterblicher Dämon der Urzeit." Nur daß der Schöpfer sich auch hier, fügen wir ein, eines Mittlers: des Schauspielers bedienen muß, wo er früher, in der Stegreifkomödie, selber der Mittler war. „Aber die Triebe der Vereinzelung, Versinnlichung, Verfeinerung sind in beiden Gegenspielern immer mächtiger geworden. Die geistige Kultur weicht immer tiefer aus dem Gemeinleben in das persönliche zurück und sucht nur für materielle Lösungen einen öffentlichen Spielraum; die tragischen Instinkte der Menge, welche aus den Urproblemen der Sozialität und aus dem Typischen, Triebhaften ihre Nahrung nehmen, verkümmern." Ibsen sei viel-



Digitized by Google

leicht der letzte Dramatiker des alten tragischen Stils. Und bald werde die tragische Tragödie, das alte Widerspiel von Dichter und Masse, das Drama als eigentlich rhapsodisches Ereignis keine Stätte mehr haben. Oskar Anwand betont im Zeitgeist (I) das Schwinden des „Willens im modernen Drama". Unsere Bühnendichter vernachlässigen den Willen der handelnden Personen gern bewußt, ja, sie verneinen sein Dasein. Das Milieu ist und bestimmt ihnen alles. Dazu kommt ein häufiger und bedeutsamer Zug: das altruistische Verstehen des Gegners, z. B. im „Fuhrmann Henschel". Die Willensenthaltung findet sich nicht nur bei Gerhart Hauptmann, sondern auch bei Maeterlinck, Hofmannsthal, Schnitzler, Beer-Hofmann und anderen, und charakteristisch genug: die meisten, die so denken, sind Süddeutsche und Oesterreicher. Norddeutsche Dichter, ob sie gleich an poetischer Begabung zurückstehen mögen, haben doch den Willen ungleich stärker betont.

### „Kaufmannsdeutsch"

August Engels veröffentlicht in einer Preisarbeit über dieses Thema folgendes Musterbeispiel: „Selbst frühzeitig ergraut, versuchte zu meiner Verzweiflung die höchstgepriesensten Haarfärbemittel, bis nach jahrelangem Ringen ein unvergleichlich wunderbares Mittel entdeckte, das leicht anwendbar, Haarboden reinhaltend, Kopf und Bart nat. Farbe in lebendigster Jugendfrische sofort unvergänglich wieder herstellte und ganz vergessen läßt, jemals ergraut gewesen zu sein."

Aber dieses Beispiel war nicht aus der literarischen Welt, die sich trotz der Einführung des Annoncierens von Privatbriefstellen bisher doch meistens noch in einigem von der Welt der Haarfärbe-, Bandwurmvertilgungs- und Blutreinigungsmittel unterschied. Jetzt aber kündigt eine bekannte Verlagsbuchhandlung einen Roman so an: „Gehaltene Kraft der Seelenerschließung waltet in dem eigenartigen Buche, das sich zwingenden Ernstes in sich selbst vertieft und mit erschütternder Folgerichtigkeit in die Stimmung unerbittlicher Tragik hineinreist."

Was bedeuten die „ehrwürdigen Eifelkrater" des Bades Bertrich, die um der kaiserlichen Majestät erlauchten Schutz flehten (Kw. XIX, I) gegen die Ankündigung dieses — man kann wohl sagen: höchst verwickelten und noch dazu unheimlichen Buchs? Die jungen Dichter und Schriftsteller mögen weinen, wie Alexander bei Philipps Siegen — was bleibt ihnen zu tun, wenn nun auch die Buchhändler unsern Sprachschatz zu bereichern beginnen?

## Theater

### Berliner Theater

Hugo von Hofmannsthal, dessen dichterische Anfänge viele an einen schier unversiegbaren Erfindungsreichtum glauben ließen, scheint sich in seinem dramatischen Schaffen jetzt ganz der Anlehnung an tragische Vorbilder der Weltliteratur ergeben zu haben. Wie seine „Elektra" bei Sophokles, wie sein „Gerettetes Venedig" bei einem der fruchtbarsten Dramatiker der englischen Renaissancezeit zu Gaste ging, so begibt sich seine vom „Deutschen Theater" aufgeführte dreiaktige Tragödie „Oedipus und die Sphinx" (Buchausgabe bei S. Fischer, Berlin) wieder unter das Dach der altgriechischen Tragödie. Allerdings nicht etwa um ohne weiteres aus deren Schüsseln zu schmausen, sondern um sich am eigenen Feuer ein eigenes Gericht zu bereiten und es durch allerhand Künste dem Gaumen der Gegenwart schmackhaft zu machen. Das Rezept, das er diesmal dafür gewählt hat, ist ein anderes als das, nach dem er bei der „Elektra" verfuhr. Rief er



Digitized by Google

dort vornehmlich die Psychologie, oder wie andere Verstimmte sagen, die moderne Psychopathologie zu Hilfe, so hat er sich diesmal von Anfang bis zu Ende an das Pathos des Gefühls, um nicht zu sagen, an das des Sentiments gehalten. Der dritte Weg zur Neubelebung und Neubeseelung der antiken Tragödienstoffe, der einzige, der nach einem Shakespere und Hebbel noch möglich wäre: die Thronerhebung des dramatisch-tragischen Willens an Stelle des „Schicksals" hat er ausdrücklich verschmäht, indem er vor seine Dichtung das Motto aus Hölderlin setzte: „Des Herzens Woge schäumte nicht so schön empor und würde Geist, wenn nicht der alte stumme Fels, das Schicksal, ihr entgegenstände." Dieses Bekenntnis klingt vielleicht wie der Heroldsruf einer Kraft, die neue Wege sucht, tatsächlich aber haben wir schon in diesem Wort das mit aller Deutlichkeit ausgesprochene Bekenntnis der Unkraft, die sich in ihrem dunklen Drange zu dem flüchtet, durch das sie allein die Ohnmacht ihrer tragischen Schöpferkraft auf eine Weile verdecken zu können glaubt, in das Gefühl und in das schöne Wort. Nicht der Wille einer Persönlichkeit, die gegen die Widerstände der Welt oder ihres eigenen Charakters den Kampf aufnimmt, sondern „des Herzens Woge", die mit schönem, geistwerdendem Schaumgekräusel an dem uralten, aber ewig stummen Felsen des Schicksals emporleckt, ist ihm treibende und lenkende Macht. Schon mit diesem Motto also ist seine Dichtung von dem Leiden und Mitsichgeschehenlassen des jungen Oedipus aus der Stechbahn des Dramas in den Garten der episch-lyrischen Poesie versetzt. Denn wie kann sich eine tragische Entwicklung ergeben, wo der eine der Gegner in starrer, stummer Leblosigkeit dasteht, während dem andern von seinem Schöpfer allein und ausdrücklich der Beruf zugewiesen ist, sich in Schaum und Geist aufzulösen? Tatsächlich gehört denn auch von der Handlung, die sich in diesen drei Akten abspielt, von der Erschlagung des Laïos, der Vernichtung der Sphinx und der Vermählung mit Jokaste, dem Willen und dem Charakter des Helden nicht das geringste; alles dieses ist vorbestimmt, alles dieses hätte irgend ein anderer hergelaufener antiker oder moderner Fant auch „vollführen" oder geschehen machen können. Was diesem Oedipus als neue und eigene Aufgabe von dem Wiener Dichter gegeben worden, ist allein, die einzelnen Phasen der ihm vom Schicksal zuerteilten Rolle mit Gefühlsmelodien zu begleiten. Die locken streckenweise aus den Tiefen unserer Sprache zauberhaft schöne Klänge und wunderbar ergreifende Bilder hervor, sie wehen zeitweilig sogar flüchtige Schauer von Größe in unsere Seele, aber kein mächtiger Arm lenkt sie und baut sie zur Symphonie zusammen. Wer sich aus dem Geist unserer Zeit an den Oedipusstoff macht, für den gäb' es meiner Meinung nach nur *eine* Möglichkeit, die zu wagen freilich allein schon sein Genie verbürgen würde: er müßte den vom Spruch des Orakels Gezeichneten das *bewußt* und *wollend* tun lassen, was der Sophokleische unbewußt und wider seinen frommen Willen tut. Auch das furchtbare Medusenantlitz der „Blutschande" und des „Vatermordes" dürfte nicht vermögen, diesen verwegenen Götter- und Himmelstürmer vor der wissenden Erfüllung seines Geschicks zurückzuschrecken; im Gegenteil, gerade aus der unerhörten Furchtbarkeit dieser Notwendigkeit müßte er sich die Gewißheit und das Recht seines tragischen Berufes holen. Statt dessen: was sehen wir? Einen von bösen Träumen und Orakeln, düstern Vorstellungen und



Digitized by Google

„Stimmen der Ahnen" wie ein Blatt am Baume geschüttelten Knaben, der im Fieberparoxismus einen alten Mann erschlägt, dann plötzlich, ohne jeden ersichtlichen Grund, von dem unglücklichen Volk der Thebaner als Retter und Befreier, Heros und Gott umjubelt wird; einen beim ersten Anblick der Jokaste in Liebe aufflammenden Jüngling, der um diesen kostbaren Preis in das Felsennest der Sphinx schreitet und dies Ungeheuer allein durch seinen Anblick zum Sturz in die Tiefe zwingt, um dann als Siegerlohn die Hand der Jokaste und den Ruf des Volkes: „König Oedipus!" zu empfangen. Das ist kein Abschluß, das ist ein Anfang, und Hofmannsthal könnte die episch-lyrische Komposition und Form dieser drei Akte damit entschuldigen wollen, sie seien nur die Exposition für die nachfolgende eigentliche Oedipus-Tragödie, für das Doppeldrama „König Oedipus" und „Oedipus auf Kolonos". Da er diese aber *übersetzen*, nicht neudichten und mit seinem Geiste erfüllen will, so war hier im ersten Teil allein die Möglichkeit, den Stoff auf eine selbständige tragische Grundlage zu stellen. Er hat es mit all seinen funkelnden Wortkünsten und mit all seinen großen schwungvollen Geberden nicht vermocht. Er hat es auch nicht vermocht durch die zum Teil feinsinnige und einmal sogar tiefsinnige Deutung, die er für einzelne Momente der Handlung gefunden hat. Was er dadurch der Sache des Stückes mit der einen Hand gibt, nimmt er ihr mit der andern. Soviel Fülle und Tiefe z. B. die Motivierung, weshalb es Oedipus zu einem reifen königlichen Weibe, nur zu einem solchen, nicht zu einer jungfräulich zarten Schönheit ziehen kann, zwei wichtigen Szenen verschafft, soviel bröckelt die eigenmächtig eingeschobene, von anderer Seite, wie mir scheint, allzu nachgiebig bewunderte „Kreon-Tragödie", die Tragödie des Unberufenen, des Schwächlings und Zweiflers an sich selber, von dem Gefüge der Oedipus-Tragödie ab. Auf diese allein aber muß bei einem solchen großen Unternehmen die Probe gemacht werden. Wer hier nicht als der Berufene und Geweihte erfunden wird, den müssen die kleinen Lobsprüche auf seine herrlichen Verse, auf seine Schau- und Szenenpracht nur noch tiefer vor sich selber erröten machen.

Noch ein anderes Königsdrama, in dem es um die wahre Berufung zum Kronenträger geht, brachten uns die letzten Wochen: *Hermann Stodtes* biblisches Drama „*Königsglaube*", aufgeführt vom Schillertheater (Buchausgabe Vita, Berlin). Es hat mit Hofmannsthalschem Geiste wenig oder gar nichts gemein. Es ist in seiner Technik und Sprache ein Werk der alten Schule, ja in gewissem Sinne sogar ein „Schuldrama", dieses Drama vom Streit der ungleich gearteten Söhne Davids, des kriegerisch gesinnten Adonia und des friedlich gestimmten Salomo, um die Herrschaft über Israel. Von dem Genie, das Urältestes neu macht, ist auch hier wenig zu finden. Dennoch zwingt diese Talentprobe eines dramatischen Anfängers uns eine nicht gewöhnliche Achtung ab, und wäre es auch nur durch die Entschlossenheit und den Ernst, mit dem er um den Segen Hebbels ringt. Denn deutlich und bewußt hat sich der Dichter an dessen ästhetische Theorie vom Drama angeschlossen, so bewußt wie vielleicht noch keiner sonst. Nach ihm hat er versucht (in dem Glauben Adonias an sich selbst) ein Lebenssymbol hinzustellen, das innerliche, einmal in jedem bedeutenden Menschen auftauchende Problem: Bist du berufen? Mit Hebbel sieht Stodte im Drama offenbar den Ausdruck der



Digitized by Google

Sehnsucht, „die vorhandenen Institutionen auf ein besseres, nur auf Sittlichkeit und Notwendigkeit gestütztes Fundament" zu stellen. Daher unterliegt der von der Wahrheit der Vergangenheit voll überzeugte, im Historischen (Kriegerischen) wurzelnde Adonia dem eine neue, höhere Sittlichkeit anstrebenden Salomo. Stodte hat sodann nach Hebbels Vorgang auch das Dualistische jeder Idee in den Charakteren zu verdichten gesucht mit dem Ziele, jedem seine menschliche Berechtigung zu geben, jeden „Recht haben" zu lassen. Das Tragische sieht er in Adonias „Gebundenheit in der Einseitigkeit" als einer mit seiner Natur und seinem Schicksal gesetzten Unmöglichkeit, anders zu sein, als er ist; wenn auch diese „Gebundenheit" durch Tiefmenschliches wie seine Liebe zum Vater und seine voll aufquellende Liebe zu der schönen Sulamitin Abisag, der Pflegerin seines siechen Vaters, auf eine Zeitlang gelöst wird. Was den Verfasser hindert, dies Gefühlte und Gewollte nun auch zum anschaulichen, überzeugenden und ergreifenden Ausdruck zu bringen, ist mehr noch als die Unfertigkeit, jedem seine besondere Aufgabe und sein besonderes Reich zuzuweisen und sie doch schließlich in eins zu bilden, das Zittern seiner Hand, wenn es gilt, ein klar erschautes, gleich im ersten Ansprung erfaßtes Problem festzuhalten und konsequent auszugestalten. Dennoch dürfen wir auf die weiteren Bahnen dieses Dichters mit guten Erwartungen und Hoffnungen blicken.

Friedrich Düsel

### Münchner Theater

Am Residenztheater kam ein Lustspiel „Spätfrühling" zur Aufführung. Ein alter Professor und Sanatoriumsbesitzer verliebt sich in seine Patientin, die er vom Tode gerettet hat. Diese aber, angeblich von ihrem Manne geschieden, in der Tat nur getrennt, bekehrt sich auf dem Krankenbette wieder zu ihm, dem Künstler. Und der alte Herr geht unter beträchtlichen Seufzern über seine Vereinsamung leer aus, ja er muß es erleben, wie unter seinen gekränkten Augen ein weiteres Liebespaar sich entwickelt: seine Nichte, die Krankenschwester, verlobt sich mit seinem Assistenten. So kehrt denn der Alte zu seinen „Patienten" zurück. Das tiefer Tragische in diesem Lustspiel ist aber, daß der Herr Professor selber an seinem Glück achtlos vorüberwandelt: denn fünfzehn Jahre hindurch hat ihn heimlich entsagend geliebt seine Freundin, die Hausdame des Sanatoriums. In der Buchausgabe freilich versüßt der Verfasser auch diese Herbigkeit noch, indem er vertraulich durchblicken läßt, die beiden würden sich am Ende doch finden. Den Vorgängen und der „Idee" des Stückes nach dürfte ein Modergerüchlein nach allerhand konventionellem Theaterplunder nicht zu verkennen sein. Die Art der Behandlung verstärkt diesen Eindruck. Da macht uns unter anderem das Stück die ernsthaft gemeinte Idealität des Helden dadurch anschaulich, daß es ihn einem Minderbemittelten die Operationsrechnung großmütig schenken läßt, zugleich aber läßt es den Großzügigen in dem Augenblick, da das Schicksal nicht mehr „so will, als wie er will", über den öffentlichen wissenschaftlichen Widerspruch seines Assistenten prompt in moralische Entrüstung geraten. Die bekehrte Gattin, ebenfalls eine „ernsthaft ideale" Gestalt, erscheint als eine kunstvolle Verschmelzung aller Reize holder Weiblichkeit mit jener sanft überlegenen Aberweisheit, die über die tiefsten Leitgefühle des Lebens sich so exakt informiert zeigt, wie ein Romane verfassender Blaustrumpf.



Digitized by Google

Der Gatte ist seinem Gebahren nach ein Ausbund platt burschikoser Liederlichkeit, mit Rührseligkeitsanfällen versetzt; so stellt er sich unserm kurzsichtigen Auge wenigstens dar; der Autor aber versichert uns, daß hinter diesem trügerischen Scheine Genialität und tiefer Besserungswille steckten. Und damit alle Kennzeichen konventioneller Mache vertreten seien, wird der Humor im Lustspiel auf das nachdrücklichste dadurch vertreten, daß der ungeschickte Liebhaber der Krankenschwester den Leuten auf die Hühneraugen tritt, die Türen krachend zuschlägt und Stühle umwirft. Eine vollendete Satire auf unser „Normallustspiel", lebte nur ein Hauch satirischer Absicht im „Spätfrühling". Es wäre nicht der geringste Anlaß vorhanden, hier von diesem Stücke zu reden, wenn nicht der Verfasser zufällig Georg Hirschfeld hieße und derselbe Hirschfeld wäre, von dessen „Müttern" einst selbst ernsthaftere Leute Zukunftshoffnungen für den Verfasser herleiteten. **Leopold Weber**

## Neues zum Singen

Konrad Ansorges Lieder bilden seit ein paar Jahren einen Zankapfel in der Musikkritik. Eine Weile lang schien er die allerneueste Mode im lyrischen Fach zu werden. Jetzt ist — die Lebenden reiten schnelle — Max Reger oben auf, und Ansorge dünkt vielen als ein überwundener Standpunkt. Einige bei Eisoldt & Rohkrämer in Berlin verlegte Hefte geben die Gelegenheit, sich mit Ansorge zu beschäftigen. Er ist keine Eroberernatur. Er stroßt nicht von Musik, seine melodische Ader ist weder stark noch reich. Aber er hat seinen eigenen Ton, ja man wird vielleicht keinen zeitgenössischen Musiker neben ihm nennen können, dessen Lieder so wenig an Werke anderer erinnern wie die seinen. In dem engen Stimmungskreis, den er beherrscht, ist er ein Künstler. Vergessen wir das nicht. Es gibt eben doch noch andre musikalische Schönheiten als jene der Kontur. Das Volkstümliche darf man ihm freilich nicht abfordern; Massengefühle auszusprechen ist ihm versagt; Dichtern wie Dehmel, Stephan George, Evers, Przybyczewsky, Mombert fühlt er sich wahlverwandt. Wer diese Poesie als Gattung ablehnt, wird natürlich auch zu Ansorge kein Verhältnis finden. Wer sich aber in jene Texte einigermaßen einfühlen kann, auch wenn er sie nicht eben als Vermittler großer Seelenwerte bewundert und manches darin nur als Seltsamkeit betrachten mag, wird Ansorge als ihren geborenen Vertoner anerkennen. Man muß die Phantasie nur richtig einstellen und sich bewußt bleiben, daß wir Ansorge eine gewisse Erweiterung unsres Gefühlshorizontes verdanken. Bunte Farben — nirgends. Von der feinsten Differenzierung einer gedämpften Grundfarbe geht seine Wirkung aus und fordert die zarthörigsten, für den Eindruck der Harmonie empfindlichsten Ohren. Die Gestaltung durch die Gesangsmelodie kommt erst in zweiter Reihe in Betracht, zumal schon kleine Tonschritte verhältnismäßig große seelische Regungen ausdrücken sollen. Der Gesang ist mehr Akzent als zur Musik potenzierte Gefühlssprache; die Musik überhaupt mehr Untermalung als ein Ausschöpfen des dichterischen Ausdrucks. Immerhin: Ansorge ist ein Poet. Er versteht seine Dichter und weiß sie durch seine Töne zu erläutern. Als absolute Musik bedeuten diese Lieder allerdings nicht viel. Sie sind eigentlich sehr einfach, mitunter ganz primitiv. Viele Orgelpunkte; Terzengänge; ruhige Akkordfolgen. Wenig Passagenwerk und effektvolle Piani-

Musik



Digitized by Google

stil. Einen wohl abgeschatteten Anschlag verlangen sie, nebst einem subtilen rhythmischen Gefühl. Kurzum: eine Kost für sensitive Feinschmecker mit allen Vorzügen und Schwächen einer solchen. Das Gequälte, Gesuchte, Ohnmächtige, das manche Kritiker ihr nachsagen, kann ich wenigstens in ihren besten Gerichten nicht finden. Was der Komponist will, erreicht er, und überall sagt er nur, was er wirklich empfindet. Nur bleibt er eben eine merkwürdige Spezialität, er ist kein Universallyriker wie Schubert, Schumann, Brahms und Wolf. Man muß sich erst geraume Zeit in ihn einwühlen, um etwas von ihm zu haben. In leisen, tastenden, halbausgesprochenen, ahnungsvollen Gefühlen, in allem Zwischendennotensagen ist er Meister, und wer ihn den „Maeterlinck der Musik" genannt hat, hat etwas richtiges ausgesprochen, wenn er dabei den Traumdichter Maeterlinck und nicht den Mona Vanna-Mann im Sinne hatte. Etwas Traumhaftes liegt in dieser Art des Komponierens, aber daß man ihm Formlosigkeit vorwirft, verstehe ich nicht recht. Die Lieder sind thematisch durchaus folgerecht entwickelt, die thematische Arbeit darin, so unscheinbar sie sich gibt, erweist sich bei näherem Zusehn als respektabel. Die Notenbeilage dieses Heftes bringt eine Probe aus seinem op. 14. Mir scheint, man kann das Dämmerempfinden dieses Gedichtes musikalisch nicht besser treffen. Und wie schlicht ist das Material. Ein aufsteigender und ein absteigender Gang; dazu eine Baßfigur, der Terzschritt aufwärts und zurück. Und doch — wie bannt uns das ganze in die schläfrige Grundstimmung hinein. Das ist sozusagen ein „populärer" Anforge. Den schwerstverständlichen zeigt uns der symbolistische Liederkreis: „Waller im Schnee", ungeachtet seiner motivischen Einheitlichkeit. Das liegt wohl an den Gedichten. Aber Stellen wie „Vielleicht, daß hinter jenen Höhenzügen verborgen eine junge Hoffnung schläft" im ersten und der hymnische Aufschwung des zweiten Stückes werden wohl niemand kalt lassen. Schade, daß sich der Zyklus gegen den Schluß nicht steigert. Zugänglicher dürfte sein: „Aus den Knospen" und „Heißt es viel dich bitten". Freilich: solche Sachen in einen Konzertsaal tragen, wie „undankbar" wäre das! Doch hat gottlob noch nicht alles den Namen der Kunst verwirkt, was sich vom Podium aus nicht verbreiten läßt. R B

### Mozartfeier in Wien

Nun haben sie wieder Einen gefeiert wie vor einigen Monaten Friedrich Schiller: in schwungvollen oder gelehrten Artikeln, in pathetischen Reden, in Worten und in Tönen, mit Blumen und mit Kränzen.

Wien, Mozarts zweite Vaterstadt, „ließ sich nicht lumpen"! Das Hofoperntheater hat eine Reihe Mozartscher Opern ganz neu ausgestattet und einstudiert, die Volksoper hat sowohl als Festvorstellung der Gemeinde Wien, wie als Arbeitervorstellung eine sorgfältige Aufführung von „Figaros Hochzeit" zustande gebracht, die Philharmoniker und der Konzertverein haben das Requiem in ausgezeichneter Wiedergabe geboten, der Konzertverein überhaupt Mozart als Symphoniker, Kammermusik-, Lieder- und Vokalkomponisten in einem dreitägigen Festzyklus vorgeführt, der Orchesterverein hat sich seiner Krönungsmesse erinnert und fast alle andern musikalischen, sowie viele andere, besonders die Volksbildungsvereine haben ihn nach Kräften gefeiert, die Universität hatte ihre Feier und sämtliche Volksschulen begingen den Gedenktag in ähnlicher Weise wie letzthin den Schil-



Digitized by Google

lers, selbst das übliche Festspiel, das den Meister leibhaftig auf der Bühne zeigte, blieb uns nicht erspart. Daß sich die Gesellschaft der Musikfreunde fern gehalten, ist mehr ein köstlicher Zufall als böse Absicht, denn sonst pflegen ja diese Musikgreise (das g ist kein Druckfehler!) ihre Rückständigkeit so gerne mit dem Namen Mozarts zu decken! — Was ich bei allen diesen Festlichkeiten vermißt habe, war — der Stil! Man hat das Angedenken des Meisters nicht in seinem Geiste erneuert. Am nächsten wäre bei einigem weiteren guten Willen vielleicht der Kammermusik- und Liederabend des Konzertvereines gekommen, am fernsten davon blieben trotz krampfhaften Bemühens die Aufführungen des Hofoperntheaters. Man hat den „Don Juan" auf seine Urgestalt zurückführen wollen, man stellte die Originalpartitur und die ursprüngliche Szenenfolge wieder her und hat die neuere Kalbecksche Uebersetzung der populären Textierung möglichst angeglichen, ja man hat sogar den ersten Titel „Don Giovanni" an die Stelle des allgemein üblich gewordenen gesetzt. Aber man hat nicht die richtigen Kräfte gefunden, um uns die Gestalten selbst glaubhaft zu verkörpern und im Mozartschen Geiste zu beleben. Und man hat obendrein geglaubt, Mozart durch ausschweifende Dekorationskünste unter die Arme greifen zu müssen. Drehbühne und Shakesperebühne, übersezessionistische Farbeneffekte und nüchterner Realismus verschworen sich zu wirrem Durcheinander, um diese göttlich einfache Kunst zu ersticken. So gab die „Don Juan"-Aufführung unseres Hofoperntheaters, welche man so herzlich als Bekrönung der Mozartfestlichkeiten rühmte, einen Mißklang. Glücklicher war man mit den Neustudierungen der beiden Singspiele „Così fan tutte" und mit der „Entführung", an welchen nicht so herumexperimentiert worden war. Der „Figaro" ist noch in Aussicht, aber leider hört man nichts von einer Neustudierung der „Zauberflöte". Obwohl gerade diese Oper immer mehr Schönheiten erschließt und noch dazu gerade der modernen Ausstattungskunst eine dankbare Aufgabe bietet. Die Festlichkeiten werden verrauschen, und nun werden sie ihn wieder entdeckt haben, alle die Snobisten der Musik, und werden uns eine Zeitlang quälen mit ihrem Kampfruf: „Mozart!" Denen aber, für die er immer lebendig gewesen ist, denen wird er auch ferner mit den andern großen Meistern der Menschheit voranleuchten zu neuen Entwicklungen der Kunst!

**Max Vancsa**

### ⓒ Zur Drahtkultur

In einem kleinen Blatte lesen wir aus Osterode a. H.: „Eine alte Sitte, das Singen der Nachtwächter in der Christnacht, ist dieses Jahr hier zum letzten Male ausgeübt worden. Die Nachtwächter zogen nämlich in der Christnacht hier, wie in mehreren anderen Harzorten, durch die Straßen unter Absingung des Liedes »Vom Himmel hoch, da komm' ich her«."

Dergleichen Verbote sind bei uns überall beliebt, nur ergehen sie meist, ohne daß ein Hahn im Blättchen davon kräht, geschweige, daß eine größere Zeitung darüber oder gar dagegen schriebe. Warum geschehen sie? Wem schadete das, wenn die Osterodischen Nachtwächter in der Christnacht ihr Kirchenlied sangen? Ich fürchte, wir Narren fragen mit solchen Reden mehr, als zwanzig Bürgermeister antworten können. Es erschien aber nicht mehr modern. So hat man an hundert Stellen die alten Sitten mit obrigkeitlicher Kunst totgeschlagen, wo sie von Natur noch lebten. Nachher beschreibt man sie dann wohl gerührt und rühr-



Digitized by Google

sam und sagt: ja damals, als das Volk noch Poesie hatte!

### Lauten- und Gitarrenmusik

Seit im Kunstwart das letztemal von der Musik zur Gitarre und Laute (lies: Lautengitarre) die Rede war, hat die Beliebtheit dieser Instrumente in deutschen Landen merklich zugenommen. Wir haben bereits eine ganze Anzahl von Spezialisten wie Scholander, Fr. von Wolzogen, Kothe, Anna Zinkeisen usw., die vom Konzertpodium aus inzwischen das ihre zur Verbreitung des Liedergesangs zur Laute getan haben. Freilich darf man nicht vergessen, daß dieses Podium für die Laute eigentlich nicht der richtige Platz ist. Im Konzertsaal verlangt man vor allem einen starken musikalischen Eindruck, aber die Stärke des Volksliedes liegt ja meist weniger in der Melodie als im Texte, diesem also müßte sich die größte Aufmerksamkeit zuwenden. Wer einem Lautensänger genau so zuhören will, wie er einem Interpreten Schumannscher oder Brahmsscher Lieder lauscht, bei dem kann die Enttäuschung natürlich nicht ausbleiben. Halten wir daran fest, daß die Lautenkonzerte nur Mittel zu dem Zwecke sind, um eine gute Sache dem breiten Publikum bekannt zu machen, und letzten Endes die Aufnahme dieser Gattung in die Hausmusik beabsichtigen, so fallen alle weiteren ästhetischen Bedenken weg. Der beste Beweis, daß es mit der Pflege der Lautenmusik vorwärts geht, ist jedenfalls die Tatsache, daß eine neue Literatur für dieses so lange vernachlässigte Instrument auf dem Markte erscheint und offenbar auf lebhaften Absatz rechnet. Heinrich Scherrers vortreffliche Bearbeitungen der Lieder, welche Kothe singt, sind bei Georg D. W. Callwey erschienen. Zunächst die erste Reihe mit sechzehn Nummern, deren zeitlich älteste das geistliche Trinklied „In den Rosen" aus dem 15. Jahrhundert, deren jüngste das Spottlied „Ich gung emal spaziere" aus dem Jahre 1838 ist. Jedes dieser Lieder ist in der Art der „Meisterbilder" mit einführenden Bemerkungen über die Herkunft, über die Lesart des Textes und mit Nachweisen über die Melodie versehen, außerdem mit Winken für den richtigen Vortrag. Kaum aber hat ein Mann wie Scherrer, der Jahre daran gewendet hat, um die richtigen Grundsätze zur Darstellung des deutschen Volksliedes mit Begleitung der Laute zu finden, die Ergebnisse seiner Studien veröffentlicht, so stellt sich schon der geschäftige „Verwerter" ein. Vor mir liegt ein stattlicher Band „Lieder zur Laute oder Gitarre", dessen effektvoller Umschlag 79 deutsche Lieder umfaßt, die O. Schick im Verlag von Friedrich Hofmeister in Leipzig herausgegeben hat. Welche Grundsätze den Herausgeber geleitet haben, ist schwer zu erraten. Ganz wahllos folgen einander Gedichte von Scheffel, Storm, Uhland, Geibel, Heine, Blüthgen, Reinick, Baumbach, Hoffmann von Fallersleben, Arndt, Goethe, Bürger usw. in Vertonungen von Loewe, Methfessel, Kirchner, Peter Gast, Silcher, Klein, Himmel, Schulz, Reichardt, ja sogar von Neßler, Salzmann, Heiser! Also alles Kunstlieder, die ursprünglich zu dem so viel ausdrucksvolleren Klavier komponiert worden sind und die nun Schick zu einem dünnen Gitarresatz verwässert hat. Dabei hört dann wirklich alle „Kunst" auf. Die Schrumm-schrumm-Akkorde, die zerlegten Dreiklänge in Achteln oder Sechzehnteln wirken schon nach kurzer Dauer sehr langweilig. Besser sind besonders Geibels „Gondoliera" und das „Trotzköpfchen" von Peter Gast. Aber die



Digitized by Google

wenigen Schwalben machen noch keinen Sommer. Den Anhang bildet eine Anzahl Volkslieder. Die besten Stücke der Scherrerschen Auswahl hat sich freilich auch Schick zu Nutze gemacht, ja er hat, wo Scherrers Text aus verschiedenen Lesarten und mündlichen Ueberlieferungen entstanden ist, durch ein — Spiel des Zufalls dieselben Varianten bevorzugt. Darin mag Scherrer eine bedingungslose Anerkennung seines Geschmacks seitens seines Nacheiferers sehen. Leider aber hat sich Schick nicht auch Scherrers Art der Bearbeitung zum Muster genommen, sondern die Melodien ganz oberflächlich nach der veralteten, dilettantischen Gitarrenweise gesetzt. Von der Wahl der Tonart bis zur letzten Note merkt man da Schicks Bestreben, es justament anders zu machen. Dem aufblühenden Lautenspiel wird mit Veröffentlichungen so unkünstlerischer Art ein schlechter Dienst erwiesen.

Ein bemerkenswertes Zeichen der Zeit ist es dann, daß ein moderner Künstler wie Arnold Mendelssohn neuestens gern Lieder mit Klavier- oder Gitarrebegleitung herausgibt. In dieser Form sind seine „vier Gesänge auf Volksliedertexte für eine mittlere Stimme" gehalten (Rob. Forberg, Leipzig). „Das bucklichte Männlein" (aus dem Wunderhorn), „Ein altes Liebesliedchen", „Sie narret dich" und „Nach einem Kinderverschen" zeigen deutlich wie Schulbeispiele, daß man in der Kompositionstechnik der Gitarre die artigsten Wirkungen hervorbringen kann, ja Wirkungen, die, wie bei dem letztgenannten Liede, auf dem Klavier überhaupt nicht zu erzielen sind. Und dabei herrscht im Rhythmus wie in der Harmonik eine fast erstaunliche Abwechslung. Jedenfalls kann bei der Armut der Originalliteratur für Gitarre oder Laute jede Erscheinung aus der Feder eines namhaften Musikers als ein wirklicher Gewinn begrüßt werden.

Ob dem praktischen Bedürfnis der Lautenspieler mit Heinrich Scherrers Ausgabe mehrerer Lautenstücke aus Chilesottis Lautenbuch in der Bearbeitung für Gitarre (Leipzig, Breitkopf & Härtel) gedient ist, scheint mir noch zweifelhaft. An sich sind ja die ausgewählten Stücke gewiß wertvoll. So namentlich das Madrigal und das „Hunerg'schrai" (nach deutschen Lautentabulaturen), die zwei altfranzösischen Tanzlieder und die drei altitalienischen Lieder. Aber wie sehr sie auch technisch schon gewandte Spieler voraussetzen, so werden sie doch nur im engsten Kreise wirken. In den Konzertsaal darf man sich jedenfalls damit nicht wagen. Die junge Bewegung für künstlerisches Lauten- und Gitarrespiel sollte sich vor rein artistischen und historischen Liebhabereien hüten und sich lieber herzhaft ins volle Leben hineinstellen. Scherrers Bearbeitungen behalten freilich immer den Vorzug musikalisch zu sein, sie verraten überall den vornehmen Tonsetzer. Ich verweise auf den hübschen kleinen Kanon im zweiten der altitalienischen Lieder. In der Courante Nr. 77 (1. und 7. Takt des zweiten und dritten Teiles) würde ich vorschlagen, das ā in der Mittelstimme über den ganzen Takt auszuhalten, was mir dem Sinne der Vorlage näher zu kommen scheint. E Rychnovsky

### Musik-Kalender

Da liegt er wieder vor mir, der handliche „Hesse", auch in seinem 21. Jahrgang noch immer der beste und praktischeste unter seinen Brüdern. An literarischen Gaben bringt er einen Artikel über H. Kretzschmar von Schering und einen über „exotische Musik", worin Hugo Riemann gegen seinen Namensvetter mit dem Vornamen Ludwig, gegen Capellen



Digitized by Google

und Polak sich wendet. Das statistische Verzeichnis müßte doch endlich auch Deutschösterreich mit einbeziehen, ohne das alle Zusammenstellung nur Stückwerk ist.

Auch für 1896 gibt R. Heuberger bei E. Fromme in Wien sein schmuckes Musikbuch aus Oesterreich heraus. Wertvolle literarische Beiträge bieten O. Koller über Paul Hofheimer, J. Böhm „Ueber den gegenwärtigen Stand der durch das päpstliche »motu proprio« angebahnten Choralreform", M. Vancsa über „Fr. Stelzhamer und die Musik". Es folgt ein Lexikon österreichisch-ungarischer Tonkünstler (in dem z. B. Blodek, Pohlig, J. B. Förster fehlen), ein Verzeichnis der musikliterarischen Erscheinungen (Münzers Musikantenroman „Wunibald Teinert" steht unter: Biographisches) und kritischen Ausgaben (es fehlen: Denkmäler der deutschen Tonkunst in Böhmen), eine Konzert-Novitätenschau, Opernrevue, Wiener Konzertprogramme (sehr ungleichmäßig), die Novitäten und Neustudierungen an den Wiener Theatern (warum nicht auch der andern großen österreichischen Städte?) und das nach Orten geordnete Adressenmaterial. Bei Prag, wo ich's nachprüfen kann, weist es für ein zum dritten Mal erscheinendes Jahrbuch allzuviel Fehler auf. Hesse, der Reichsdeutsche ist da viel zuverlässiger als Fromme der Landsmann. B

Bildende und angewendete Kunst

## Deutsche Jahrhundertausstellung in Berlin

Seit Monaten war die Berliner Nationalgalerie geschlossen. Die Jahrhundertausstellung, hieß es, werde vorbereitet, und die nehme die ganze Nationalgalerie in Anspruch. „Alle drei Stockwerke?" „Alle drei." Es klang ein wenig sagenhaft, auch für den, der da wußte, welche Leistungen den Regisseuren moderner Ausstellungen heute zugemutet werden. Nun ist diese Jahrhundertausstellung endlich Ereignis geworden und alle Erwartungen sind nicht erfüllt, nein: weit, weit übertroffen.

Hat man die drei Stockwerke der Nationalgalerie durchwandert (es wurden wirklich alle drei für die Jahrhundertausstellung freigemacht, sogar einige sonst für die Direktion bestimmte Zimmer) und sucht sich geschlossenen Auges bewußt zu werden, was man nun eigentlich erlebte, so ist es einem, als habe man eben die letzten Seiten eines großen Buches gelesen, das voll ist der hehrsten Gedanken. Ich suche mir klarzumachen, welche Disposition dieses Buch der Wirklichkeit gliedert, welche Gedanken in ihm beherrschend hervortreten. Es ist ja durchaus persönlich, was man aus einem Buch herausliest, andere werden mit anderen Gedanken schließlich heimgegangen sein: mir ergab sich als Disposition jenes mächtigen Buches eine klare, unzweideutige Dreiteilung. Im ersten Teil wurde erläutert, daß das Meiste von dem, was in den Lehrbüchern von der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts geschrieben stünde, überkommene Fabel sei. Der zweite, „Kunstgeographie" überschriebene, wies nach, daß Deutschland im 19. Jahrhundert weit reicher an Kunststätten war, als die Gelehrten das zugeben wollten. Der dritte und wichtigste aber räumte auf mit dem alten Franzosenmärchen.

Sehen wir ein wenig näher zu.

Erster Teil: Bedeutende und weniger bedeutende deutsche Maler des 19. Jahrhunderts. Ludwig Richter soll es bisweilen schwer empfunden haben, daß mißliche Umstände ihn zwangen, immer wieder die Holzschneider mit Vorlagen zu versorgen, während er gerne auch wie die anderen, (denen er sich nicht unterlegen wußte), hin und wieder mal was „Großes" malen



Digitized by Google

wollte. Darüber lächeln wir heute. Wir sehen die großen historischen Sachen der Pathetiker doch anders an und würden ein Dutzend dieser Riesenleinwanden für ein kleines Märchenholzschnittchen Ludwig Richters drangeben. Aber damals hatten die Pathetiker die Meinung der Kunstschreiber für sich, und diese Meinung, die so viele falsche Werte schuf und so viel Können unterschätzte, ist Kunstgeschichte geworden und Lehrbücherweisheit. Wir wollen uns nicht mit Widerlegungen aufhalten, nicht ärgern über die vielen falschen Urteile, sondern uns von Herzen freuen über das blühende, tausendgestaltige Leben, das wir hervorsprießen sehen aus dem frischen Waldboden, dessen morsch gewordene alte Bäume fielen. Wie töricht scheint es uns nach solchem Erlebnis, die sogenannten Klassiker, die trotz ihrer vorzüglichen allgemeinen Geistesschulung so wenig „Bildung durchs Auge" genossen hatten, noch fernerhin in den Mittelpunkt der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts zu rücken! Wie töricht, über den Heroikern der Landschaft, deren Pathos damals so viel Anklang fand, die einst verachteten Intimen zu vergessen!

Zweiter Teil: Kunstgeographisches. Die Ueberfülle des Materials, das sich den Sammlern bot, zwang zu einer irgendwie systematischen Gliederung. Alle überkommenen kunsthistorischen Systeme versagten angesichts der Tatsachen. Durch welches neue waren sie noch am ehesten zu ersetzen? Man wählte schließlich das geographische Prinzip für die am mannigfachsten vertretenen ersten beiden Drittel des Jahrhunderts (im Mittel- und Obergeschoß). Und wie recht man daran tat, das lehrt dem Kundigen ein Vergleich mit den im Untergeschoß verwahrten Bildern der letzten Zeit, bei deren Anordnung die neueste Weisheit der Nichtsalsmaler mitbestimmend war. — Nur wenige deutsche Kunststätten des 19. Jahrhunderts ließ die Schulweisheit bis heute gelten. Auch dieses Urteil ist nun zu kassieren. Wie reich an Kunst, und an eigengearteter Kunst ist z. B. das bisher fast übersehene Hamburg! Der den Hamburgern gewidmete Saal übt zum mindesten die gleiche Anziehungskraft aus wie die Düsseldorfer Räume. Neben München eine Stadt wie Dresden zu nennen, wäre früher paradox erschienen. Heute hat die Stadt des Kaspar David Friedrich, eines der ersten (in beiderlei Sinne ersten) atmosphärischen Maler unserer Zeit, ein Anrecht auf jede Art der Forscheraufmerksamkeit. Oder Weimar, die Stadt des armen Buchholz, der in nachgewiesener Unabhängigkeit von Fontainebleau uns Landschaften gab, deren Feinheit die schönsten Daubignys übertrifft. Andere, längst bekannte Kunststätten wie Wien erscheinen in neuer Beleuchtung. Die Wiener Waldmüller z. B., der hier am besten vertreten ist, gilt uns weniger bedeutend durch das Genrebild, das einst seinen Ruhm ausmachte, als durch seine wunderherrliche Naturauffassung, die dem Reich der Schwind und Richter eine Provinz eroberte. Das überraschendste aber ist das Bild, das uns von der alten Berliner Kunst geboten wird. Berliner Kunst — die meisten Deutschen überläuft's! Wie ein unerklärliches Wunder staunt man über Menzels rein malerische Leistungen der vierziger Jahre. Die Größe der Menzelschen Leistung ist nicht zu erschüttern, aber die Unbegreiflichkeit läßt doch nach. Prachtvoll, wie rein künstlerisch der als Diplomaten-, Prinzen- und Parademaler verhöhnte Krüger sich zeigt, wo er einen schlichten Innenraum, ein unscheinbares Stück Natur geben soll! Ein anderer, Blechen, nahm Jahrzehnte vorher in seinen märkischen Landschaften die



Digitized by Google

bei Fontane Dichtung gewordene Stimmung vorweg.

Dritter Teil: Das Franzosenmärchen. Eingeweihte wollen wissen, daß es einer der Grundgedanken dieses Ausstellungsunternehmens war, die Bedeutung der französischen Malerei für die deutsche während des ganzen 19. Jahrhunderts nachzuweisen. Wäre wirklich etwas derart beabsichtigt gewesen, dann wär es den Ausstellungsleitern ungefähr so wie Kolumbus ergangen, der Indien suchte und Amerika fand. Die Vorherrschaft der französischen Malerei sollte gezeigt werden, und die Selbstherrlichkeit der deutschen Malerei war nie so unbestreitbar wie heute. Oft kehrt das Verhältnis sich geradezu um, und das mißachtete Deutschland hat die Hegemonie über den Westen. Der berühmteste Fall, derjenige des jungen Menzel, der zehn Jahre vor der Gründung des französischen Impressionismus bereits impressionistisch malte, ist oft genug besprochen worden. Die Unkenntnis mit der deutschen Malerei, die man gewohnt war, durch die Gelehrsamkeit veralteter Bücher zu sehen, ließ diesen Fall Menzel immer als etwas Vereinzeltes, ja Gesetzwidriges ansehen, das in Deutschland zufällig einmal auftrat, während es in Frankreich organisch gedieh. Auch das ist nicht mehr zu halten. Menzels Werk steht fester in der Entwicklung der allgemeinen deutschen Malerei darin, als man bisher ahnte. Und ebenso das des Kaspar David Friedrich, oder des Buchholz, oder des Landschafters Waldmüller. Wahr ist nur das eine, daß auf den allgemeinen Grundlagen malerischer Technik, die man in Deutschland selbständig fand, sich schließlich ein anderes Gebäude erhob, als in Frankreich. Der Entwicklungsgang der Menzel, der Böcklin und Thoma ist grundverschieden von dem der französischen Impressionisten. Nicht Cézanne und van Gogh mit ihrer Malerei des irren, flackernden Sehens bedeuten für uns das Ziel, sondern der spätere Böcklin und Menzel, deren Farben so fest und deren Linien so unzweideutig sind. Die deutsche Malerei wurde, je mehr sie reifte, um so mehr eine Malerei des ruhigen, gesunden Blickes, wie das deutsche Kunstgewerbe von einer festen Hand, die deutsche Baukunst von einem straffen Innervationsgefühl reden. Diese Wahrheit wird von den modischen Aesthetikern noch immer geflissentlich überhört, aber leugnen kann sie keiner, der offenen Blickes den Tatsachen ins Auge schaut. Willy Pastor

☞ Der „Urheberschutz" an Bauten

Der neue Urheberrechts-Entwurf enthält die Bestimmung, daß auch Bauten (und kunstgewerbliche Arbeiten) in Zukunft „geschützt" sein sollen. Obgleich ich weiß, daß diese Bestimmung auf den Wunsch von Architekten hin angeführt worden ist, möchte ich doch zu diesem Thema einige Bemerkungen machen, die mir dringlich erscheinen.

Stellen wir uns eine ähnliche Gesetzbestimmung einmal für die Zeiten wirklicher gesunder Kunstentwicklung vor. Denken wir beispielsweise an das 12. Jahrhundert, als die ersten gotischen Dome gebaut wurden. Wenn die gleich mit Urheberschutz belegt worden wären, und die Urheber hätten sich ein Patent auf sie geben lassen, sodaß sie allein berechtigt gewesen wären, weiterhin gotische Dome zu bauen, so hätte ja die Entwicklung des gotischen Stils recht heiter ausgesehen. Ich weiß natürlich ganz gut, daß das eine ins Scherzhafte gezogene Uebertreibung ist, aber man wird sofort an diesem Beispiel sehen, worauf ich hinaus will. Wenn man hoffen will, daß sämtliche Formen, die uns



Digitized by Google

im Leben umgeben, klar und rein sein sollen, so ist deren Wachstum gar nicht anders zu denken, als daß immer einer es dem andern nachmacht und jeder es ein klein wenig besser macht, als der andere. Das würde ja auch in Zeiten des ins Kraut geschossenen Musterschutzes geschehen, nur würde sich die ganze Welt das Odium der unberechtigten Nachahmung aufladen, und es würde in ihr noch mehr Zank und Streit sein als vorher.

Bei den Werken der Malerei und der Bildhauerei läßt sich ja zur Not noch eine Grenze ziehen, wo das Lernen am fremden Werke aufhört und der Diebstahl beginnt, und ich finde es durchaus am Platze, wenn dem Urheber solcher geistigen Werte vom Gesetz weitgehender Schutz gewährt wird. Wie das Gesetz aber auf die ästhetischen Formen der Gebrauchsgegenstände — und zu denen gehören ja auch die Werke der Architektur und des Kunstgewerbes — ausgedehnt werden soll, das ist mir nicht verständlich. Ich will noch ein Beispiel anführen. Gesetzt, es macht heute einer einen Stuhl. Stühle sind uralte Gebrauchsgegenstände und die Form ist so vielfach abgewandelt, daß tatsächlich für alle Bedürfnisse Formen festgelegt sind, deren Zahl kaum noch wesentlich erweitert werden kann. Rein technische oder konstruktive Neuerungen sind durch unser bisheriges Gesetz genugsam zu schützen. Bei dem neuen Gesetz handelt es sich um den Schutz *ästhetischer* Werte. Das künstlerische Weiterschaffen besteht aber darin, daß dem betreffenden Gegenstand irgend eine neue Stimmungsnüance hinzugefügt wird. Läßt sich solch eine ästhetische Stimmungsnüance überhaupt juristisch auf irgend eine Form festnageln? Läßt sich sagen: Diese Kurve, diese Farbenzusammenstellung, dieses Ornamentdetail gehört mir, wehe dem, der sie mir nachmacht? Und wenn ein anderer kommt, und macht die Kurve nach, nur ein ganz klein wenig anders, sodaß es *mathematisch* nicht mehr *genau* dieselbe Kurve ist, ist es dann *ästhetisch* noch dieselbe Kurve, und ist dann die Nachahmung im *juristischen* Sinne eine Nachahmung, also strafbar oder nicht? Wenn er aber nun von X. die Kurve nimmt, von Y. die Farbenzusammenstellung und von Z. das Ornamentdetail, kommt er dann allen dreien ins Gehege, oder kann er dann beweisen, daß juristisch genommen *sein* Produkt tatsächlich *keinem* der Produkte der drei andern genau gleich sei und ist er deshalb straffrei? Je mehr man über diese Frage nachdenkt, je unbedachter erscheint einem die ganze Sache, da es sich um Dinge handelt, die sich gar nicht fassen lassen und die auch gar nicht der Mühe wert sind, gefaßt zu werden.

Der ganze Gesetzentwurf geht, soweit er Architektur und Kunstgewerbe ins Auge faßt, von einer vollkommen falschen Auffassung dieser Gebiete der bildenden Kunst aus. Er vergißt, daß es sich bei ihnen nicht um die freie, darstellende Kunst, sondern um *angewandte* Kunst handelt. Die Werke dieser menschlichen Betätigung beruhen aber auf einer ganz andern Art des künstlerischen Schaffens, da sie weit abhängiger von Zweck und Material sind, als die zum Unterschied von ihnen als „freie" bezeichnete Kunst des Malers. Ein Architekt, welcher meint, ein von ihm gebautes Haus sei durchaus sein geistiges Eigentum, begeht eine eitle Ueberhebung. Auch der genialste Architekt wendet an, er wendet die uralten Formen in neuen Variationen an, Variationen allerdings, die sich auf das kleinste Detail erstrecken können. In diesen Stücken neuer Va-



Digitized by Google

riation kann viel Schöpferisches stecken, er darf aber trotzdem nicht glauben, daß damit auch alle Bestandteile sein alleiniges geistiges Eigentum geworden seien. Das Ganze ist nur möglich aus dem Schatz unseres gesamten menschlichen Wissens, und wenn er aus dem geschöpft hat, so darf er nicht glauben, daß es damit sein Privateigentum geworden wäre. Ist aber ein solches Gesetz da, so entsteht die Versuchung, daß ein jeder dieser anwendenden Künstler sich bestrebt, sein Recht auf das geistige Eigentum dadurch zu betonen, daß er auf immer absonderlichere, gesuchtere und abstrusere Formen verfällt, um nur ja beweisen zu können, daß sie sein und keines andern geistiges Eigentum seien.

Ueber diese Periode sollten wir jetzt wirklich heraus sein. Als in den neunziger Jahren die Frage des modernen Stils auftauchte, erschienen eine Menge Produkte, denen man anstandslos zugeben mußte, daß sie vollkommen neu und durchaus das eigenste Produkt ihrer Urheber waren. Sie waren so häßlich, daß man durchaus begreift, warum die Menschheit sich bisher gehütet hatte, solche Formen anzuwenden. Es ist für einen mit Formensinn begabten Menschen in der Tat nicht allzu schwer, irgendwelche Formen herzustellen, die ganz neu sind, wenn sie eben nur die eine Eigenschaft haben sollen, ganz neu zu sein. Wenn man eigensinnig allen solchen Formen aus dem Wege geht, die sich bisher aus der Sache selbst ergaben, so muß eine ganze Menge entstehen, das in diesem Sinne neu ist. Es würde aber ein verhängnisvoller Irrtum sein zu glauben, daß darin das Heil unserer Formenentwicklung liege und daß ein Gesetz dazu helfen müßte, weiter in diese Richtung zu drängen. Betrachten wir die Werke aus der Zeit unserer höchsten Kunstentwicklung, und vergleichen wir sie untereinander, so finden wir überall, daß ihr Wert nicht in einer gesuchten Originalität liegt, sondern in ihrer tatsächlichen Güte. Es liegt aber nicht im Sinne der künstlerischen Entwicklung einer Zeit, solche Werte dem Volke zu verschließen, sondern im Gegenteil: man soll dafür sorgen, daß die ganze Welt ihrer teilhaftig wird. Um so mehr, da die wirtschaftlichen Verhältnisse der Künstler durch all diese Gesetze doch nicht geschützt werden können.

Paul Schultze-Naumburg

## Museen in der Provinz

Zu unserer Umschau im zweiten Januarhefte schreibt uns der Direktor des Krefelder Kaiser Wilhelm-Museums Deneken, daß der Wiedergabe seiner Aeußerungen auf S. 471 ein stellenweis irrtümlicher Bericht zugrunde gelegen hat. „Die Koblenzer Zeitung brachte nämlich einen Artikel »Städtische Kunstaufgaben«, der mit dem Schlußworte meines Museumsberichtes begann und daran selbständige Betrachtungen knüpfte. Diese Betrachtungen brachten dann der Hannoversche Kurier und andere Zeitungen fälschlich als meine Meinungsäußerung. Ich bin aber nicht der Meinung, daß es ein Vorrecht der großstädtischen Museen sein soll, Originalwerke zu sammeln, und daß die kleineren Museen sich mit Kopien der Kunstwerke begnügen sollen. Nachbildungen geben immer ein falsches Bild des künstlerischen Gehaltes. Man weiß, daß selbst die besten Gipsabgüsse und Photographien keine rechte Vorstellung der Originale vermitteln; für Studienzwecke und für den häuslichen Gebrauch sind sie allerdings nicht zu entbehren. Auch »in der Provinz« darf man getrost von dem Grundsatz ausgehen, daß zur Weckung des Kunstsinnes das Beste gerade gut genug ist. Und wo keine Mittel zur Anschaffung alter Kunst-



Digitized by Google

werke vorhanden sind oder ihre Erwerbung nicht im Sammelprogramm liegt, da wird man sich um so mehr — wie auch Sie richtig betonen — auf die wichtige Aufgabe zu besinnen haben, der Gegenwart zu dienen und das Vorzüglichste, das die Kunst unserer Zeit erzeugt hat, für die Zukunft festzuhalten."

„Hausbildereien"

In dem so überschriebenen Aufsatze des vorigen Heftes ist unter den Anstalten, die gutes Material für Hausbildereien liefern, die Firma Breitkopf und Härtel nicht genannt worden. Das ist nur versehentlich geschehen; ich lege Gewicht darauf, das zu betonen, da gerade das genannte Haus unter den ersten war, die solche Aufgaben künstlerisch in Angriff nahmen. Auch die „Deutsche Verlagsanstalt" in Stuttgart hätte noch genannt werden dürfen, wenn sich auch ihre „Klassiker der Kunst" des kleinen Formates wegen mehr zu Unterricht und Selbstunterricht als zu eigentlichem Kunstgenuß eignen. Mit einzelnen Publikationen kommen natürlich noch sehr viel mehr Firmen in Betracht. A

Flugschriften des Dürerbundes

Mit den Flugschriften zur ästhetischen Kultur, deren erste Gruppe im Dezember erschien, will der Dürerbund die Wirkungen seiner Tätigkeit tüchtig ins Weite dehnen. Manches, was bisher an Auskunft und Ratschlag einzelnen erteilt wurde, soll in Zukunft vielen und immer neuen Fragestellern dienen. Wichtig ist auch, daß wir nun um ein Mittel reicher werden, Ungeübte überhaupt an die Fragen der Praxis ästhetischer Kultur heranzubringen. Die ersten vier Hefte, denen sich eben jetzt ein fünftes zugesellte, behandeln gleich eine buntverschiedene Reihe von Arbeiten. Das erste führt in die Praxis des Schenkens ein und stellt Aufsätze zusammen, die den Lesern des Kunstwarts schon zu Gesicht kamen. Das zweite erörtert die Frage, wann Volkskunstabende glücken; es prüft das Publikum dieser Abende und gibt Winke für die Programmarbeit, zuletzt auch in Gestalt eines Nachweises von Programmen für Dichterabende u. a., die da und dort in Büchern zu finden sind. Das dritte Heft, von H. Muthesius verfaßt, bespricht die Lage der Wohnungskultur; es zeigt den Zusammenhang von Gesellschaftszuständen mit dieser besonderen Seite des persönlichen Geschmacks und bahnt so die Klarheit des Beurteilens von Vorhandenem und in Zukunft Notwendigem an. Das vierte Heft schließt sich mit einem reichen Inhalt übersichtlich geordneter Wünsche für die künstlerische Ausgestaltung der Volkskonzerte an die zweite Flugschrift an; mancher wird die angehängte Sammlung von Programmbeispielen bereits aufgeführter Volkskonzerte besonders begrüßen. Die fünfte Flugschrift handelt vom häuslichen Vorlesen, das heute in seinem Werte als Kunstschaffen allzu wenig gewürdigt wird; sie untersucht, was in Schule und Haus getan werden sollte, was zum Vorlesen geeignet scheint und in welche Fehler der Vorleser nicht verfallen darf. Eine Anzahl weiterer Flugschriften wird binnen kurzem ausgegeben. Alle erschienenen Flugschriften sind je 16 Seiten stark und kosten einzeln bezogen nur je 10 Pfennige. Bei Massenbestellung zahlt man für 25 Hefte 2 Mark, für 50 Hefte 3,50 Mark, für 100 Hefte 6 Mark. Die Bestellungen richtet man an Georg D. W. Callwey in München, an den auch Beitrittserklärungen zum Dürerbunde unter Mitsendung des Jahresbeitrages (nach Selbsteinschätzung, doch





Digitized by Google

nicht unter einer Mark) zu richten sind. D

**Auf die Stellung der Regierungen**

Zu unsrer Bewegung läßt ein Aufsatz Schlüsse zu, den unter der Ueberschrift „Heimatschutz, Denkmalpflege und Bodenreform" die „Norddeutsche Allgemeine Zeitung" bringt. Sein Ausgangspunkt ist die ausdrückliche Anerkennung, daß Heimatschutz und Denkmalpflege „Gegenstand des allgemeinen Interesses geworden sind". Nach einem Hinweis auf ihre Beziehungen zur Bodenreform wird dann die Schrift über den Gegenstand besprochen, die der Jenenser Professor Paul Weber in Damaschkes „Sozialen Zeitfragen" hat erscheinen lassen. Wir zitieren nun:

„Der Verfasser weist darauf hin, daß, wenn z. B. die bodenreformerische Forderung: Verstaatlichung der Wasserkräfte, durchgeführt wäre, schon allein dadurch eine Fülle von Reibungen, die die Befürworter des Heimatschutzes jetzt in Atem halten, wegfallen würde. In der Praxis hat sich immer gezeigt, daß in der weitaus größeren Zahl der Fälle der Egoismus oder die Zwangslage des einzelnen an den Auswüchsen der modernen Entwicklung schuld ist, während der Staat in der Regel die Schwierigkeiten zu umgehen oder zu mildern in der Lage ist. In dieser Hinsicht führt Weber u. a. aus: »Wo der Staat das Heft in der Hand hat, bleiben uns ja jetzt schon eine Menge Aergernisse erspart. Das herrliche Bodetal im Harz würde längst durch eine sehr entbehrliche Drahtseilbahn auf den Hexentanzplatz, durch elektrische Aufzüge zur Roßtrappe, durch industrielle Anlagen an den schönsten Punkten verunstaltet sein, wenn es nicht staatlich wäre. Die Königliche Regierung in Magdeburg hat alle dahin gehenden Gesuche der Privatindustrie bisher beharrlich abgewiesen. Ebenso hat die sächsische Regierung alle Zahnrad-, Schwebe- und andre schöne Bahnen von der Elbe nach den Basteifelsen hinauf zu verhindern vermocht, weil sie Besitzerin des Bodens ist und ein Interesse der Allgemeinheit an einer derartigen Spekulationsanlage nicht zu erkennen vermag. Ein Privatbesitzer würde den glänzenden Angeboten der industriellen Unternehmungen schwerlich auf die Dauer widerstehen. Als das Rütli, diese jedem Schweizer heilige Stätte, in Gefahr stand, durch ein großes Hotel bekrönt zu werden, brachten die Schweizer Schulkinder in kleinen Gaben das Geld zusammen, um den Berg anzukaufen. Er wurde zum Nationaleigentum erklärt. Der Hotelbau unterblieb. Die Ueberführung in Allgemeinbesitz ergibt sich also als das beste Schutzmittel gegen die Verwüstungen der Heimat. Es braucht nicht immer der Staat im engeren Sinne zu sein. In Elberfeld z. B. schossen einige Bürger 20000 Mk. zusammen und stellten sie dem Verschönerungsverein zum Erwerb von Waldflächen nahe der Stadt zur Verfügung. In München brachten Künstler unter Führung G. v. Seidls 30000 Mk. zusammen, um durch Ankauf einen Teil des romantischen Isartales zu retten. Die interessante Basaltkuppe des Herrnhausteins in Böhmen wurde durch freiwillig gesammelte Gaben vor dem Abbau bewahrt. Deutsche Künstler in Rom kauften den Eichenhain bei Olevano und schenkten ihn dem Deutschen Kaiser, der ihn als Gabe für das Deutsche Reich annahm. Auch der Fürstliche Großgrundbesitz hat hier zurzeit für unsere Lage noch eine wesentliche Bedeutung. Ein Beispiel für viele: Das schönste Thüringer Waldtal ist das Schwarzatal. Es sollte durchaus



Digitized by Google

mit einer Eisenbahn beglückt werden. Der Fürst von Schwarzburg verbot die Anlage und verwies die Bahn in ein unbedeutendes Nebental. Schwarzburg hat so auch den Bahnanschluß erhalten, das gleiche Ziel wurde erreicht, ohne daß Tausenden und aber Tausenden die Freude an dem wundervollen Schwarzatale verdorben worden ist, das — o Wonne! — auf Befehl des Fürsten auch für Automobile gesperrt ist.«

Hierzu möchten wir, (so schreibt also die »Nordd. Allg. Ztg.«) nur noch bemerken, daß auch das Siebengebirge vor der Zerstörung durch Steinbrüche usw. durch Veranstaltung einer Lotterie gerettet worden ist, und daß der Fürst von Schwarzburg-Rudolstadt auch die wiederholt nachgesuchte Konzession für eine Zahnradbahn auf den Kyffhäuser regelmäßig ablehnt.

Ebenso kann die Bewegungsfreiheit der städtischen Gemeinwesen gegenüber dem Privatgrundbesitz, wie sie die Bodenreformer durch die Forderung der sorgfältigen Bewahrung und planmäßigen Vermehrung des städtischen Grundbesitzes sowie durch die Forderung einer Zuwachssteuer und der Steuer nach dem gemeinen Wert vertreten, von größter Bedeutung werden für die Erhaltung des historischen Charakters einer Stadt, insbesondere für die Erhaltung baugeschichtlich oder historisch wertvoller Privathäuser. Vor allem ist nach Einführung der oben erwähnten Steuern die Preistreiberei fast ausgeschlossen, die jetzt regelmäßig einzutreten pflegt, wenn ein Besitzer erfährt, daß die Stadt sein Haus kaufen will oder muß. Auch wäre zu hoffen, daß nach Einführung der bodenreformerischen Steuern die Bauspekulation auch im Innern der Altstädte eine allmähliche Abschwächung erfahren wird, sodaß schon dadurch eine Menge wertvoller alter Baugruppen, die jetzt wegen der überhitzten Bodenpreise leichtsinnig und pietätlos geopfert werden, in ihrem Bestande unangetastet bleiben werden. Alle diese praktischen Beispiele zeigen, daß die Gegensätze zwischen den anscheinend so reaktionären Strömungen der Denkmalpflege und des Heimatschutzes einerseits und der fortschrittlichen Bodenreform anderseits in Wirklichkeit nicht bestehen, und daß Denkmalpflege und Heimatschutz, die den Strom der Entwicklung doch nicht aufhalten können, ihn wenigstens gemeinsam mit einer gesunden Bodenreform so *leiten* können, daß er das ganze Land befruchtet, statt seine Wogen verheerend über alle künstlerischen Werke daherzuwälzen."

**Aus Weimar**

gehen wieder Klagen in die Welt. Hören wir zunächst, was die Münchner „Allgemeine Zeitung" schreibt. Man sei dort, so berichtet sie sehr wohlwollend, eifrig dabei, der Musenstadt den alten architektonischen Charakter der Zeit Goethes und Schillers so viel als möglich zu erhalten. „So soll an Schillers Wohnhaus der Verkaufsladen mit dem großen Schaufenster wieder beseitigt und die alte Fassade des ehrwürdigen Dichterhauses in ihrer ursprünglichen Schlichtheit wiederhergestellt werden. Auch hat die Stadt beschlossen, bei geplanten Neubauten ihre Erlaubnis zu versagen, wenn dadurch ein Teil der Stadt in seinem geschichtlichen oder künstlerischen Charakter erheblich gefährdet wird. Ganz besonders sollen erinnerungsreiche Gebäude vor der Zerstörung und Entstellung bewahrt werden. Die Maßregel kommt allerdings leider recht *spät*. Denn in den letzten Jahren ist Wielands Wohnhaus vollständig verunstaltet worden. Auf Wielands Garten an der Ecke des Theaterplatzes ist ein großes modernes Eckhaus aufgebaut.



Digitized by Google

Gerade der Theaterplatz ist dadurch sehr empfindlich beeinträchtigt worden. Jetzt droht dieselbe Gefahr dem stillen schlichten Platz vor Goethes Wohnhaus. Zwei der kleinen alten Häuser des Platzes sollen abgerissen und statt dessen soll ein einziger großer Bau mit Läden errichtet werden. Auch der trauliche Winkel, den diese beiden alten Häuser bildeten, soll durch die neue in gerader Linie angelegte »Prachtfassade« beseitigt werden. Hoffentlich gelingt es der städtischen Bauverwaltung, bei diesem Neubau einen allzu protzigen Charakter, wie er modernen Geschäftshäusern eigen, zu verhindern. Die vielen Tausende, welche alljährlich nach Weimar wallfahren, würden durch die Entstellung dieses Platzes auf das empfindlichste verletzt werden."

Wir sehen die Sache nicht ganz so milde an. Unsrer Ueberzeugung nach ist die bessernde Maßregel zu spät gekommen, zu spät jedenfalls, als daß sie die Behörden und die Einwohnerschaft Weimars vor dem Vorwurfe noch schützen könnte, mit dem Erbe ihrer edelsten Zeit unverantwortlich leichtsinnig gewirtschaftet zu haben. Der Anblick des Platzes vor Goethes Haus wird schon jetzt durch die Aussicht auf die Seite eines gräulichen Zins-Protzkastens entwürdigt. Er steht allerdings nicht unmittelbar am Platze selber, man sieht ihn eben nur. Und wenn man an der Ilm einigermaßen dem Urteil ausweichen will, daß über dieses Athen jetzt die Böotier entscheiden, so muß man sich zu einer Maßregel entschließen, die nicht ganz billig zu stehen kommen wird, indem man die durch das Zögern entstandenen Mehrkosten als gerechte Geldstrafe an das Schicksal betrachtet. Man muß alle Häuser aufkaufen, die den Platz um Goethes Haus umgeben, und ihn so vor der Spekulation ein für alle Mal sichern. „Unsummen" verlangt das noch immer nicht, und sogar im gemeinen Geldsinne könnte diese Aufwendung nur Kurzsichtigen unwirtschaftlich erscheinen, denn nichts würde Weimars „Zugkraft" besser erhalten, als die Errichtung solcher „Reservationen".

**Wie's gemacht wird,**

wenn man patriotisch und geschäftsbeflissen zugleich ist, das geht sehr schön aus dem folgenden Briefe Richard Bongs hervor, des Verlegers der „Modernen Kunst", der „Berliner Range" und „Götz Krafft's". Eine große kunstgewerbliche Anstalt legt ihn uns im Originale vor:

„Mit allerhöchster Genehmigung Sr. Majestät des Kaisers werden wir in der am 27. Februar erscheinenden Festnummer unserer »Modernen Kunst« zur Silberhochzeit des Kaiserpaares das von Professor Ferd. Keller-Karlsruhe nach dem Leben geschaffene Gemälde »Die Kaiserliche Familie« reproduzieren. Diese Festnummer enthält ferner einen reichillustrierten Aufsatz: Der Kaiserliche Automobil-Klub.

Unsere Festnummer wird sofort nach Erscheinen

Sr. Majestät dem Kaiser,
Ihrer Majestät der Kaiserin,
Ihren K. K. Hoheiten dem Kronprinzen und der Kronprinzessin, den Prinzen und Prinzessinnen regierender Häuser und sonstigen Fürstlichkeiten 2c. 2c.

überreicht werden, es handelt sich also um eine Publikation von allergrößter Bedeutung, die wir Ihnen zur Insertion nicht genug empfehlen können. Ihre Inserate würden Sie durch die genannte Festnummer den höchsten und allerhöchsten Herrschaften unterbreiten, ferner einem ganz ex-



Digitized by Google

quisiten Publikum, sodaß jedes Risiko für Sie von vornherein ausgeschlossen ist. — Der Insertionspreis unserer »Modernen Kunst« beträgt Mk. 1.30 und hierauf gewähren wir bei entsprechender Aufgabe bis zu 25% Rabatt.

Wir hoffen gern, daß Sie sich eine so selten günstige Gelegenheit zur erfolgreichen Insertion nicht entgehen lassen werden usw."

Vielleicht wird Herr Bong, wenn diese Zeilen erscheinen, für sein „Silber-Hochzeit"-Heft auch noch einen netten Orden oder ein Titelchen bekommen haben und so das Geschäft nach jeder Seite hin als befriedigend bezeichnen dürfen.

## Unsere Bilder und Noten

Gustave Courbet, „der Bahnbrecher der modernen Malerei", erregt und entzückt gegenwärtig in Berlin die Kunstfreunde durch eine Ausstellung, die der Salon Cassirer dem großen Toten gewidmet hat. Wir haben eines der allerbedeutendsten Gemälde Courbets unmittelbar nach dem Original nachbilden lassen, jedenfalls das bedeutendste, das Deutschland von ihm besitzt, einen Schatz der Dresdner Galerie. Heut versteht kein Unbefangener mehr so leicht, warum dieses Werk bei seinem ersten Hervortreten ebenso entrüstet und empört hat, wie freilich die andern Courbets auch, die jetzt doch unter den Kunstheiligtümern des Louvre Malern als Wallfahrtsbilder gelten. Aber erst das Wirken Courbets und seiner Nachfolger hat uns solchen Werken gegenüber zu Unbefangenen gemacht. Die Zeitgenossen störte der Stoff, denn auf Bildern hatte man so geringe Leute so lebensgetreu noch nie gesehen, der wirklichkeitsmäßige Steinklopfer galt also für die Malerei noch als der Plebejer, als der er im Leben galt. Die groben, alten, zerrissenen Kleider, die derben, ordinären Schuhe, die niedrige Arbeit! Allmählich lernte man zunächst zu sehen, wie schön doch einmal diese Farbe war, diese so satte und doch so duftige, so tiefe und so reiche Farbe, die nie eine Grellheit zeigt, die jeden Ton nach dem Lauten und Leisen und dem Warmen und Kühlen hin sich abwandeln und zwischen den Nachbarfarben ein- und wieder auftauchen läßt, bis ein symphonisches Gewoge die reinste Harmonie ausbreitet. Dadurch lernte man auch die Erscheinung des schlichten Arbeiters selbst als Farbe zu sehen, entstofflicht zu sehen, und nun beleidigte sie nicht mehr. Aber auch der dargestellte arme Mensch beleidigte schließlich nicht mehr, wenn man auf diesem Wege gleichsam günstig vorgestimmt zu ihm kam. Was einst Millet rühmen sollte, begann man bei Courbets Steinklopfern voraus zu ahnen: die Schönheit der Arbeit, des jeder Gefallsucht und jeder Zerstreutheit baren Aufgehens in nützlicher Tätigkeit, und sei sie auch noch so schlicht. „Der Bahnbrecher der modernen Malerei" — es ist ein kühnes Wort. Aber große Ströme der Kunst sind ganz sicher in der Nähe dieser



Digitized by Google

Steinklopfer entsprungen. Courbet ward 1819 in Ornans geboren, seine „Steinklopfer" kamen 1851 zum erstenmal vor die Oeffentlichkeit.

Das Bildnis des Komponisten Konrad Ansorge hat Louis Corinth zum Maler. Es möge die Zeilen Batkas über den Tonkünstler in unsrer heutigen Rundschau begleiten und zugleich ein sehr bezeichnendes Werk der modernen Kunst impressionistischer Richtung vorführen, auf daß wir nicht „nur" „Nicht-Moderne" zeigen. Das wird uns nämlich ungefähr ebenso oft vorgeworfen — wie das Gegenteil.

„Bringe keine Details!", sagt der Weise, „denn Details sind unkünstlerisch". Dessen eingedenk bilden wir Paul Potters weltberühmten jungen Stier gehorsam mit der ganzen Ausdehnung des Bildes ab. Oder auch: um einmal vor der Anschaulichkeit eines Beispiels zu prüfen, wie fest dieses Schlagwort wohl eigentlich steht. Unser Zweiplattendruck ist nicht übel, und trotzdem: wem macht er den Weltruhm dieses Bildes begreiflich? Blättern wir um, dann erst begreifen wir ihn; wir begreifen ihn vor dem allein aber größer gesehenen Kopfe des jungen Stiers mit seiner „sprechenden" Lebendigkeit. Vor dem Originale sieht der Beschauer diesen Kopf auch ohne Loslösung deutlich genug, vor einer Reproduktion kleineren Formates nicht. Deshalb wäre es wohl eine Barbarei, ein Original zu zerschneiden, wo die Zusammenhänge mit dem Ganzen bewahrt bleiben können, auch wenn man Einzelheiten genießt. Will man aber auch für Reproduktionen die Wiedergabe von Details verpönen, so zeugt das doch wohl von etwas schnellfertigem Verbrauchen nicht klar durchdachter Sätze.

Unsre Notenbeilage bringt eine Probe der Lyrik Konrad Ansorges, worüber man den bezüglichen Artikel unsrer Rundschau nachlesen möge. Als Gegenstück gleichsam, um das gemütliche deutsche Lied der Biedermaierzeit und das „sezessionistische" der Gegenwart in den äußersten Extremen zu zeigen, das Abendlied Loewes. Nach der ersten Strophe läßt der Komponist auch noch die folgenden bekannten Strophen Rückerts singen bis zur letzten, die als Coda besonders gestaltet ist.

Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: der Herausgeber. Mitleitende: Eugen Kalkschmidt, Dresden-Blasewitz; für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge: für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D. W. Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe u. Schriftleitung verantwortlich: Hugo Heller in Wien I.

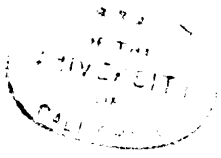


Digitized by Google

KW

LOUIS CORINTH
CONRAD ANSORGE

Digitized by Google



Digitized by Google

P POTTER

Digitized by Google

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

Digitized by Google

KW

P POTTER

Digitized by Google

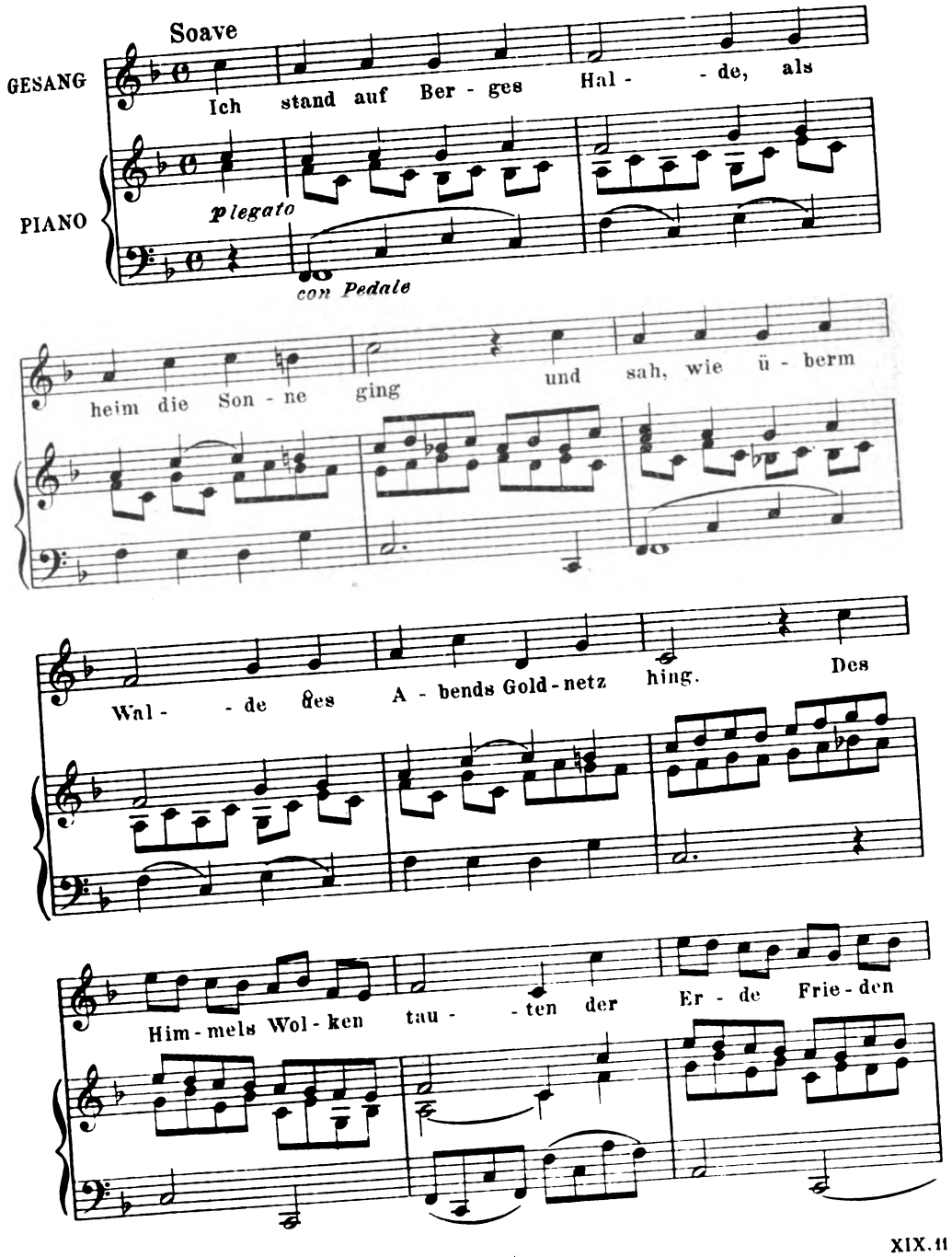
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

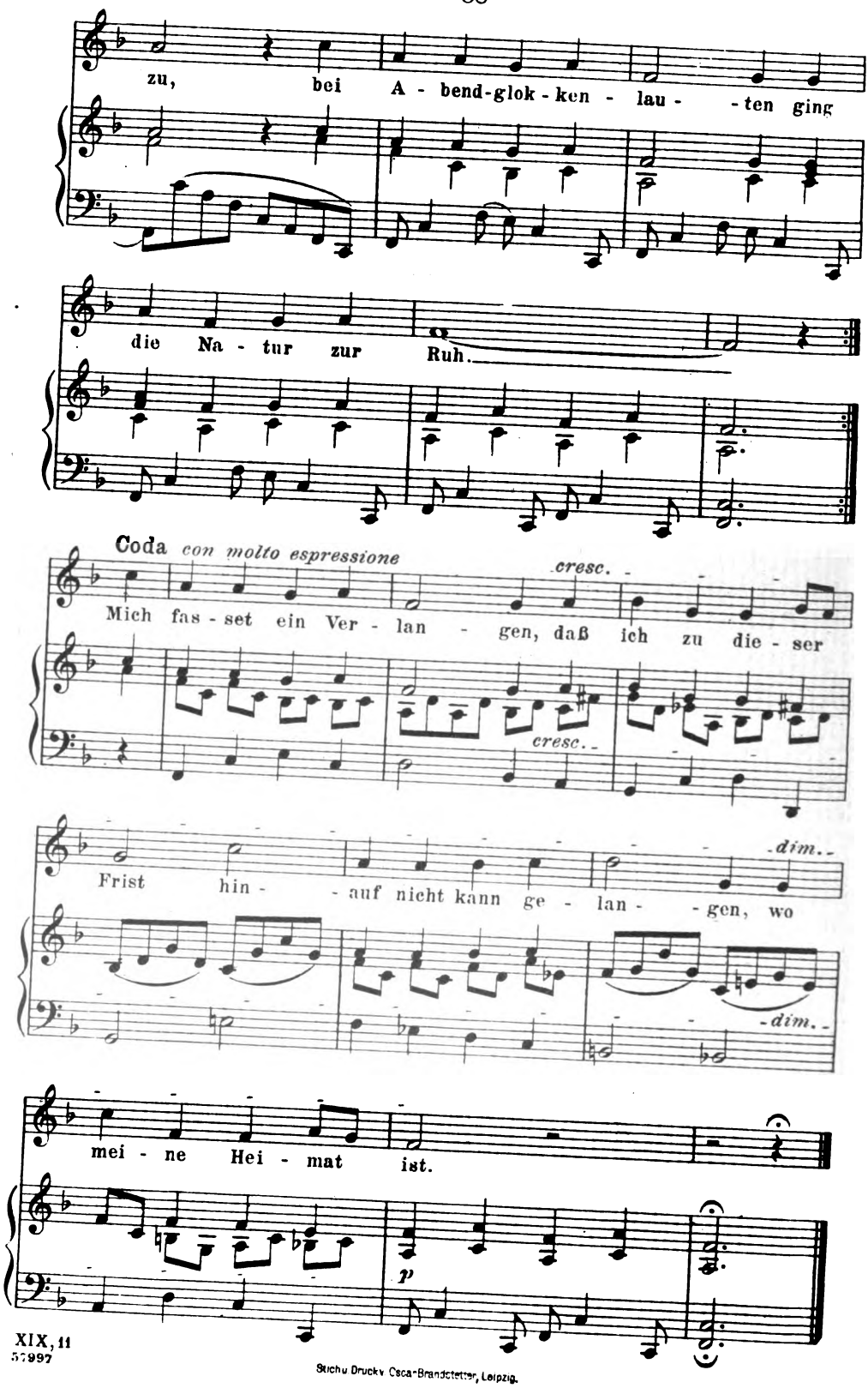
# CARL LOEWE

## ABENDLIED
von Friedrich Rückert






Digitized by Google




XIX, 11
57997

Stichu Druckv Csca-Brandstetter, Leipzig.

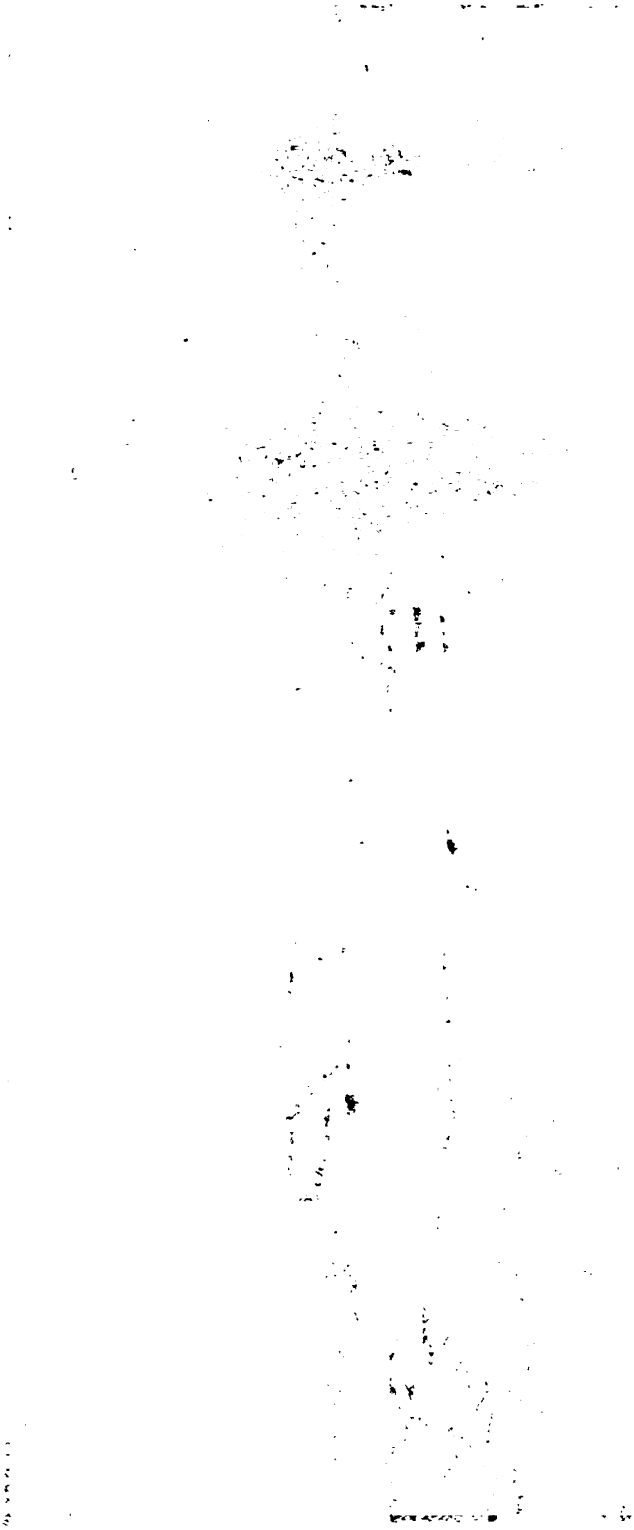
Digitized by Google

Digitized by Google

Carlo Fornara

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Zweites Märzheft 1906

19ter Jahrgang Heft 12

## Das Urheberrecht geht uns alle an

„Das Kind liegt im Brunnen, und nun wird er zugedeckt.“ Nein, das Bild paßt nicht auf das, was ich damit vergleichen will, denn da bleibt der Brunnen, auch wenn das Kind drinnen liegt, gastlich für alles, was in der Nähe spielt, offen. Wird, heißt das, ein verfehlter Gesetzentwurf Gesetz, so ist's eine gewaltige Arbeit, ihn wieder ins Nichts zu schaffen, und wenn sie glückt, so wirkt zunächst der Schaden selbst immerhin noch Jahre lang und wirken dann seine Folgen noch auf Jahrzehnte.

Daß wir als politisches Volk jung sind, zeigt sich auch darin, daß wir uns um werdende Gesetze sehr wenig kümmern, wenn sie uns nicht an den eignen Geldbeutel greifen. Tun sie das, dann freilich steht's anders: die „Interessenten“ sind immer mobil. Aber wir sind noch so wenig daran gewöhnt, politisch auf die Zusammenhänge zu achten, daß wir uns viel seltener als Interessenten fühlen, als wir welche sind. Mehr noch: die Interessenten im kahlsten, im reinen Geschäfts-Sinne beurteilen oft ihre eigenen Interessen falsch, weil sie wie durch ein festgestelltes Fernglas sehen: ihr Ziel erscheint ihnen größer, als andern Leuten, aber was daneben ist, sehen sie überhaupt nicht. Also sehen sie auch nicht, wenn's dort, wo sie hinsehn, im Nachbarhause brennt, und ahnen keine Flugfeuergefahr.

An dem neuen Gesetzentwurf für ein Urheberrecht an Werken der bildenden Kunst und der Photographie, der jetzt im Reichstag beraten wird, haben nicht nur die Künstler Interesse, die Verleger, die „graphischen Industriellen“ und die Photographen, wir alle haben es, die hier zusammen sind. Wir Männer alle und die Frauen alle im deutschen Volk und erst recht haben es, die erst heranwachsen, und wir Aelteren eben der Buben und Mädel wegen, für die wir sorgen sollen, doppelt. Soweit wir mündige Menschen sind, müssen wir uns drum kümmern. Denn alle geht's an, nach welchen Gesetzen in den folgenden Jahrzehnten mit den ästhetischen, mit den intellektuellen, den sittlichen, den religiösen Gütern gewirtschaftet werden soll, die einer unsrer stolzesten Nationalschätze, die unsre Kunst in sich schließt. Sie sind die eigentlichen Werte, um die sich's dreht, nicht sind es die behauenen Steine und die bemalten Leinwanden. In all den Gesichten, die zehntausend Zauberer hier beschworen, sind Seelen festgebannt, die sprechen können zu dem, der sehen kann, schlummern über Jahrzehnt und Jahrhundert Gefühle, die den beschenken, der sie weckt, und Gedanken, die dem



Digitized by Google

Fernen zeigen, der ihnen naht. Kunst in jederlei Form ist Mitteilung und Austausch des Gefühlslebens einer Nation, und weil wir im seelischen Leben nur vorwärts kommen, wenn wir austauschen können, was die einzelnen fanden, ist Kunst Entwicklung des Fühlens einer Nation. Braucht es noch weiterer Worte, um anzudeuten, wie wichtig für ein Kulturvolk es ist, daß seine Kunst nicht nur da sei, sondern auch wirke!

Wie lassen wir nun das Gesetz über den Urheberschutz entstehn? Ich sage: „lassen" wir, denn das ist es eben: wir kümmern uns nicht darum. Und doch sind auch die eigentlichen Verantwortlichen wir, die wir mit Kunst uns sicher viel mehr beschäftigt haben, als in ihrer überwiegenden Mehrheit die Abgeordneten im Reichstag. „Dann hat doch die Regierung zuzusehn!" Angenommen, sie wollte in unserm Sinne vorgehn, auf wen soll sie sich stützen, wenn wir fernbleiben? Sie muß sich mit denen abfinden, die sich bemerklich machen, sich an sie wenden, mit ihr arbeiten. Melden wir uns nicht, so gibt es eben von Interessenten für die Regierung nur die geschäftlichen. Obendrein sind diese organisiert, das bedeutet: man kann sie finden, wenn man sie sucht. Die Regierung hat sich in unserm Falle ehrlich bemüht, auch andere zu finden, Leute nach Kant: mit „uninteressiertem Wohlgefallen" und mit „kategorischem Imperativ". Sie hat den Gesetzentwurf veröffentlicht, ihn jedem geschickt, der ihn haben wollte, um Meinungsäußerungen dazu gebeten. Wer hat sich gemeldet — außer den geschäftlichen Interessenten? Wenn das neue Urhebergesetz schwer irren würde, so träfe der Vorwurf deswegen an allererster Stelle sie, die die Vorbereitung eines für die Volkswirtschaft der geistigen Güter so wichtigen Gesetzes allein den um ihre Geldbörsen Sorgenden überließen.

Zwei große Gruppen natürlichen Rechts hat ein Urhebergesetz auszugleichen: das Recht der Gesamtheit und das des Urhebers an seinem Werk. Urheber ist, wer einen Stoff gestaltet. Er schafft so wenig wie sonst ein Mensch aus dem Nichts, aber er bildet doch Werte, die noch nicht waren, wie der Baum Blatt, Blüte und Frucht aus den Salzen der Erde bildet, wenn der Regen aus der Höhe oder der Quell aus der Tiefe sie löst — er formt den Stoff durch seine, des Künstlers Persönlichkeit. Das kann ein gewaltiges Umschaffen zu einer Weltschau von Visionen sein, wie sie in einem Böcklin aufträumte, oder nur ein leises Abwandeln der Wirklichkeit, wie es auch der strengsten Naturalisten Bilder dadurch verraten, daß sie nicht als nur optische Spiegelbilder wirken, sondern trotz aller Wirklichkeitstreue immer noch deutlich als Werke von dem oder dem. Aber auch das, was der Urheber beim Gestalten von sich aus dem Gegenstande mitgibt, ist im tiefsten Sinne nicht sein alleiniges Eigentum. Und heiß' er Böcklin, er hat Vorgänger gehabt, Anreger, Förderer, und heiß' er Dürer, er hat selbst in jenem großen Austausche „Kunst" mitgelebt und ist von den Mitlebenden und den Gestorbenen mit erzogen und gebildet worden. Wär' er aber sogar als ein Simplizius aufgewachsen, ja, hätt' er nicht einmal einen Klausner zum Lehrer gehabt, so hätten ihm doch durch Herz und Hirn mit



Digitized by Google

seinem Blute Gefühle gekreist, die seine Altvordern, die sein Volk ihm mitgaben. Solche Gedanken begründen es, daß man das Urheberrecht nie als ein uneingeschränktes Eigentumsrecht betrachtet hat. Das Talent dankt der Gesamtheit für das, was es von ihr empfangen hat, indem es ihr edelstes Gemeingut mehrt.

Die Urheberrecht-Gesetzgebung ist noch jung, ganz allmählich hat sie sich aus dem Privilegien-Wesen entwickelt. Das älteste Autorrechtgesetz trat erst 1709 ins Leben, in England, erst im vorigen Jahrhundert wurden entsprechende Bestimmungen unter den modernen Kulturvölkern allgemein. In Nachbarschaft mit dem Erfinderschutze machten sie ihren Weg. Aber zusammen mit ihm bogen sie auch mehr und mehr in die Geleise des Kapitalismus ein. Nun scheinen sie dabei zu sein, sich von Urheberschutzgesetzen zu Ausbeuterschutzgesetzen zu entwickeln. Geht es so fort, so wird das Interesse der Allgemeinheit einigen geschäftlichen Verwertern zuliebe mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt werden, ohne daß für den Urheber selber wesentliches geschieht. Prüfen wir am neuen Entwurf, ob diese Besorgnis zu dunkel sieht.

Wie er, unverändert angenommen, auf unser *Bauwesen* wirken könnte, davon hat hier schon Schultze-Naumburg gesprochen. Das ist immerhin nicht das Wichtigste dabei. Noch weniger ist es das „Recht am eignen Bilde", von dem so viel Wesens gemacht wird. Aber das ist das Wichtigste: wird der Entwurf Gesetz, so wird zwischen den Künstler und das Volk — ein *neuer „Urheber" eingeschoben*. Nämlich der Herr Photograph, der das Gemälde abphotographieren läßt. Nicht zu begreifen, aber Tatsache: der Entwurf wirft zwei dem Wesen nach geradezu diametral verschiedene Dinge zusammen, *Originalphotographie* nach der Natur und *Reproduktionsphotographie* nach Vorlagen. Dann gewährt er dem Photographen unterschiedlos ein „Urheberrecht". Daß der Künstler- und Liebhaber-Photograph eins erhält, ist billig, denn je nach Wahl des Standorts, des Ausschnitts und der technischen Mittel gestaltet immerhin auch er künstlerisch einen Stoff, wenn er aus dem Leben selber ein Bild herausholt. Gern lassen wir ferner gelten, daß auch der Photograph vor der Ausbeutung insbesondere durch Postkartenfabrikanten geschützt wird, der mit mehr oder weniger Arbeit und Geschmack in Stadt und Land Ansichten aus der Natur herausholt, Kostümstudien aufnimmt usw. — auch bei ihm *kann* man doch immerhin noch von einem Selber-Gestalten reden. Welchen Stoff aber gestaltet künstlerisch, wer ein fertig gestaltetes Bild abphotographiert? Ich meinerseits wüßte nicht, wie ich den *Gegensatz* zum urheberischen Schaffen schlagender bezeichnen könnte, als durch den Vergleich mit dem ein fertiges Bild abphotographierenden Techniker.

Kauft man eine Photographie von Müller oder Neumann nach Dürer oder Michelangelo, weil sie eine Photographie von Müller oder Neumann, oder weil sie eine nach Dürer oder Michelangelo ist? Nehmen wir an, wir verlangten in Müllers Laden eine Photographie nach Dürers Gekreuzigtem, und Herr Müller antwortete uns: „Die hat nur Neumann, aber dessen Lichtbilder sind nicht so gut, wie



Digitized by Google

meine — darf ich Ihnen mit diesem hier nach Thumanns Parzen dienen, ich hab es mit meiner eigenen Kamera persönlich geschaffen?" Ich vermute, wir würden uns doch mit des minder trefflichen Neumann nicht ganz ebenbürtiger Photographie begnügen, eben, weil wir das Bild von Dürer wünschen. Je genauer eine Reproduktionsphotographie das Original wiedergibt und je mehr sie das ohne „persönliches" Eingreifen, ohne Retouche, mit nur optischen und chemischen Mitteln erreicht, um so besser ist sie. Das „Original" — welcher Photograph sogar hat bis jetzt seine eigenen Reproduktionen nicht eben als Reproduktionen von Originalen unterschieden? Und wer hat bis jetzt gehört, daß auch Nicht-Originale, zu deutsch Nicht-Ur-Werke, ein Original-, zu deutsch ein Urheber-Recht haben könnten? Das neue Gesetz will nicht bloß die technische Arbeit schützen, die ihren Schutz als solche gewiß verdient, aber auch längst genießt, nein: es konstatiert an jeder (sogar an der unrechtmäßigen!) Photographie nach einem Original wieder ein neues Urheberrecht für sich.

Praktisch bedeutet das: die fünf bis sechs Jahre gewerblichen Schutzes, die einem Geschäftsmann jetzt für das Ausnützen der Schöpfungen unsrer großen toten Bildner zur Entschädigung für die Kosten — einer photographischen Aufnahme vorbehalten waren, sollen in Zukunft zu fünfzehn, zwanzig, womöglich gar dreißig Jahren werden. Man verstehe recht: um Bilder, deren Maler noch leben oder noch nicht dreißig Jahre tot sind, handelt sich's nicht nur; an denen haften ja noch außerdem Urheberrechte für sich. Es handelt sich auch um die Photographien nach jenen Werken, die nach dem Gesetz längst Gemeingut der Nation sind. Für sie alle wächst plötzlich ein neuer „Urheber" aus dem Boden und stellt sich zwischen sie und uns. „Sie wollen zu Holbein? Bitte, hier stehe ich! Sie wünschen zu Dürer? Bitte, ich habe vor zehn Jahren Platten nach ihm machen lassen, die haben mich all die Zeit schön ernährt, sie sollen's auch ferner — ich verbiete, danach zu reproduzieren." Ist das so schlimm?, denkt der Leser vielleicht — so photographiert doch auch ihr andern Verwerter nach den Originalen! Ja, wenn wir die Abzüge mit acht und zwölf Mark fürs Stück verkaufen, so können wir das auch, und bringen, wenn's glückt, die Kosten sogar schon in ein, zwei Jahren herein, und wir können es auch, wenigstens vielfach, wenn wir so weit sind, wie jetzt die Kunstwart-Unternehmungen, für die in allen Kunstzentren vor den Originalen gearbeitet werden kann. Erstens aber ist eine große Zahl alter Bilder auch dem Photographen nur ausnahmsweise einmal erreichbar — hat es einen Sinn, daß das Urheberrecht etwa eines Dürer auf den Photographen Neumann übergeht, weil dieser Herr bei der Ausstellung jenes Werkes gerade zur Hand war? All die Männer aber, die mit Jubel und Tatkraft an die Arbeit gingen, um mit Hilfe unsrer immer feineren Verfahren das Volk zu seinen großen Bildnern für billiges Geld zu führen — sie mögen in Zukunft sehn, wo ihre Arbeit bleibt. Um das Unsinnige der Sache mit einem Blick zu erkennen, braucht man nur vom bildnerischen Gebiet zum Vergleiche aufs literarische zu sehn. Gehört zum Abphotographieren



Digitized by Google

mehr „Urheber"-Arbeit als zum Nachdrucken? Nun denke man, auch die Nachdrucke nach unsern Klassikern begründeten jedes Mal wieder ein Urheberrecht! Und man frage sich, was aus unsrer Literatur, was zumal aus unsrer Volksliteratur werden sollte, wenn der Nachdruck unsrer Klassiker nur nach den ältesten Ausgaben, womöglich gar nur nach der — Handschrift frei stünde. So weit aber geht in dem neuen Entwurf die Auslieferung unsres Kunstguts an den Geschäftsphotographen, daß dem neuen Gesetz zu seinen Gunsten sogar noch rückwirkende Kraft gegeben werden soll. Wer unterm heutigen Recht Platten angefertigt hat, soll sie nur noch drei Jahre benutzen dürfen: was also *er* im Vertrauen aufs gültige Recht unternommen hat, wird ihm nachträglich *entwertet*, um dem Photographen noch nachträglich einen *Extrawert* auf das zu schlagen, was er seinerseits ganz unter denselben Voraussetzungen gewagt hat!

Aber was die Allgemeinheit angeht, ist auch sonst noch in diesem Gesetzentwurf quantité négligeable. Professor Vogel könnte in Zukunft getrost Jungfrauen von Orleans aus der französischen Kunst in die Monumentalgemälde deutscher Regierungsbauten als Germanien ab- und, wenn's ruchbar wird, zu heiligen Michaelen ummalen — kein Kunstwart dürfte ihm das mehr durch Abbilden der corpora delicti nachweisen, „wenn sie weder erschienen noch bleibend öffentlich ausgestellt sind". Gleichviel, ob ein *höheres* Interesse vorliege, er würde dazu Professor Vogels *eigene* Genehmigung brauchen. Auch „Gegenbeispiele" würd' es künftig viel weniger geben — und wie nützlich ist diese einfache Art der Konfrontierung von gut und schlecht! Man will überhaupt das Illustrationswesen, auch das ernsthafteste, statt es zu erweitern, einengen und beschneiden. Nur in Schulbücher und in selbständige *wissenschaftliche* Arbeiten soll man nach wie vor ohne besondre Erlaubnis Kunstwerke zur Erläuterung des Textes abbilden dürfen — zur Uebung im Kunstgenuß aber brauchen wir ja gerade *künstlerisch* geschriebene Texte zur „Einstellung" des phantasievollen Schauens. Sogar mit dem Scheinwerfer soll man künftig gewerbsmäßig Bilder nur mit hoher photographischer Approbation zeigen können, obgleich der Lichthauch an der Wand doch wahrlich dauerhafteren Reproduktionen nicht „Konkurrenz", sondern höchstens „Reklame" macht. Es ist, als wenn man in der Literatur das *Vorlesen* verbieten wollte. Vielleicht macht man bei weiterem Fortschritt dieser Entwicklung auch noch das *Besichtigen* einer Photographie, die man gekauft hat, von der Spezialerlaubnis des Photographen abhängig.

So wird auf alle Weise das Verbreiten unsrer Kunst erschwert, auch wenn die Schöpfer und Urheber dieser Kunst und alle ihre Nachfahren schon seit Jahrhunderten Staub geworden sind. Ich weiß nicht, durch welche Einflüsse unsre Gesetzesvorbereiter zu der ungeheuerlichen Bevorzugung der Reproduktionsphotographen gekommen sind. Sollten sie wirklich gar nicht bedacht haben, daß Photograph und Photograph zweierlei ist, je nachdem, ob er fertige Bilder abphotographiert oder aus der Natur eigene herausholt? Begreifen kann ich diese Bevorzugung schon deshalb nicht, weil auch von den *geschäftlichen* Interessenten durch solche Bestimmungen des



Digitized by Google

Entwurfs viel mehr geschädigt als gefördert werden: der Verlagshandel und die über hunderttausend Menschen beschäftigende Vervielfältigungsindustrie erhalten bei freierer und höherer Auffassung der Urheberrechtsverhältnisse natürlich mehr zu tun, als bei niedriger und enger.

Ganz umsonst aber hab' ich mich im Entwurf nach neuen Bestimmungen umgesehen, die eindeutig nicht nur dem Verwerter, sondern dem Schöpfer, dem Künstler selber zugute kämen. Beim literarischen Urheberrecht hat der Reichstag noch in dritter Lesung beschlossen, daß bei Anthologien die Dichter selbst, nicht die Verleger, über Aufnahme oder Nichtaufnahme zu entscheiden haben, weil so die Bürgschaft verstärkt wird, daß außer den materiellen auch die ideellen Interessen mitwirken. Eine entsprechende Bestimmung für die Bilderwerke fehlt. Betrifft das immerhin keine Hauptsache, so weiß ich nicht, was zum Schutze der künstlerischen Arbeit zweckdienlicher wäre, als der Versuch, die Künstler an der etwaigen Wertsteigerung ihrer Bilder zu beteiligen. Gerade der bedeutende Künstler, der nicht mit der Mode geht, der neue und deshalb zunächst schwer verständliche Werte schafft, muß im Anfang seine Werke oft für die bescheidensten Sümmchen verkaufen: wir kennen Fälle, daß Bilder dem ersten Kunsthändler für 500 Mark verkauft worden sind, für die später 50 000 Mark und noch mehr „erzielt" wurden. Gleichviel, ob's schwer sei oder leicht, hier Wandel zu schaffen — geändert werden muß das, erreicht werden muß, daß der Künstler oder sein Weib und Kind in Zukunft von dem Mehrerlös späterer Verkäufe vom Kunsthandel wenigstens bescheidene Prozente abbekommen. Und wo ein Wille ist, ist ein Weg.

Niemals freilich wird ein Urheberrecht allein dem Künstler gerechte Entlohnung verbürgen. Schon deshalb nicht, weil er bei den Verträgen mit den Ausnutzern dieses Rechts fast immer der wirtschaftlich Schwächere ist. Aber noch viel mehr deshalb nicht, weil das Urheberrecht nur nach dem Marktwerte des Tages entlohnt: es kann keinem Prozente von Werken verschaffen, die samt ihren Rechten im Handel nicht „gefragt" werden, und doch können gerade solche Werke für unsre Kultur die wichtigsten und mit der Zeit auch rein materiell die wertvollsten werden. Auch hier liegt die Parallele klar zu den Verhältnissen bei Literatur und Musik, wo die lukrativsten Urheberrechte von den Schöpfern der „Berliner Range" und des Schunkelwalzers erzeugt wurden. Wir haben diese Verhältnisse um die Jahrhundertwende gelegentlich der „Goethestiftung" mehr als einmal besprochen. Früher oder später muß doch die Zeit für die „Volkswirtschaft mit geistigen Gütern" und den „Urheberschatz" reifen, der die in Wissenschaft, Literatur, Musik und bildender Kunst niedergelegten Geisteswerte anders als Waren behandelt, und ihre Schöpfer anders entschädigt, als die Marktbeschicker je nach dem Butter- und Schweineangebot. Wenn unser Volk jährlich für Südwestafrika hundert Millionen aufbringen muß, kann es dann wirklich für diese Zwecke nicht den vierhundertsten Teil davon erübrigen? Mehr würd' es nicht brauchen, um schon vieles, vieles zu bessern. A



Digitized by Google

## Der Tanz

Wenn man ein merkwürdig umfangreiches Buch über den Tanz geschrieben hat, wie es meine Schuld ist, so ist man nach Beendigung dieser Arbeit wohl imstande, über den Tanz etwas zu sagen, d. h. man ist erst dann imstande zu sagen, was er ist.

Was er war, habe ich versucht in gewissen Grenzen darzustellen. Die Grenzen waren gegeben durch die unvermeidliche persönliche Anschauung, die aus irgend einer künstlerischen Disposition hervorgeht, uns treibt zu denken, zu empfangen und wiederzugeben und dem Verwandtschaftsgefühl des Lesers überantwortet werden muß.. Und die anderen Grenzen liegen in der beschränkten Reihe von Erlebnissen, die einem wahren Buch den Inhalt geben. Ich habe nämlich nur studiert, was der Tanz von der Renaissance an bis heute war, indem ich die Tänze der Landleute und der Wilden und der Aegypter, die ich nicht in mich aufnahm, wegließ. Dann setzte ich den Tanz in den ganzen Kreis der Festkultur, links die Künste des Wassers und des Feuers, den Sport und die Gesellschaft, rechts das Theater und die Musik. Das gab eine Skala der rhythmischen Künste, die, indem sie zusammen betrachtet wurden, erst offenbarten, was der Tanz wirklich gewesen ist.

Unser europäischer Kulturtanz ist eines der festlichen Mittel der Renaissance, sich stilisiert auszudrücken: statt mit Bäumen und Wasser, mit Menschen. So ist er als Kunst entstanden und ausgebildet worden. Dabei hat er sich den Zeiten nach gewandelt und eine Art soziologischer Stilgeschichte durchgemacht. Als Courante und Menuett ist er ein Einzelpaartanz, das schön bewegte Paar, dort in der Promenade, hier im Verkehr, das die Gesellschaft aus sich heraus wählt und zum äußersten selbstlosen Kunstwerk schöner gesellschaftlicher Bewegungen durchbildet. Im Contre tritt ein demokratisches Element dazu: der Tanz wird koordiniert, ein Kunstwerk volksmäßiger Empfindungen, wie die Schäferdichtung. Der Walzer endlich zeigt die dritte Stufe: Einzelpaartanz, aber koordiniert. Das ist der romantische, moderne Tanz. Aber so einfach, wie ich es hier schreibe, ist die Entwicklung nicht. Sie geht, wie die Kunstgeschichte, fortwährend zwischen Reigen und Paar, Realismus und Idealismus hin und her, immer wieder auf anderem Niveau: eine ständige Verzahnung der beiden Tanzmöglichkeiten, der koordinierten und der subordinierten. Diese Mischungen geben der Tanzgeschichte innerhalb des oben grob gezeichneten Rahmens ihre feinen Schattierungen, die sich bis in die Stilgeschichte der einzelnen Takte und Schritte verfolgen lassen. Darüber zu schreiben ist sehr schwer. Man muß Schritte und Figuren analysieren und an die Phantasie der Leser große Anforderungen stellen. Ich wundere mich, daß ich das durchmachen konnte, und denke mir, daß die Lektüre der alten Schriften, das Bewußtsein einer neuen Arbeit und die gute Gelegenheit, kein Feuilleton zu schreiben, die Stimulantien waren. Also verweise ich mit stillem Behagen auf diesen Abschnitt „Gesellschaftstanz", der den stofflichen Kern meiner Studien bildet.

Mit dem Theatertanz ist es einfacher. Als festliche Aufführung ist er erst recht das Kind der Renaissance. Diese bildet ihn als höchsten militärischen Genuß aus, in Figuren und in Schritten; die



Digitized by Google

Schrittlehre, in ihrer französischen Schule, ist die äußerste Kunst stilisierter Körper. Wir sind sie heut noch nicht los, weil sie eine ungewöhnliche Kultur bedeutet. Aber Stil und Ausdruck wechseln auch in der Ballettgeschichte. Mit Noverre, um 1800, tritt das „Wahrheits"-Bedürfnis sehr scharf und geistreich hervor. So wurde das Ballett „dichterisch". Unsere großen Dichter heute glauben immer noch, daß es ihnen einmal helfen wird, wortlose Schönheit in ausdrucksvolle Pantomime, mit zwischengesetzten stilisierten Balletteusengärtchen umzuwandeln. Es ist eine dekorative Sehnsucht unserer Zeit mitten in der überlieferten Rokokoschablone des Theatertanzes, die nur wenig den poetischen Reformen gewichen ist: das Ballett fühlt seine Existenz zu sehr in diesem künstlich geschnitzelten Papiermanschettenrahmen, der um die literarische Null ringsherum gelegt werden muß. Ist es verloren, wenn es nicht künstlich ist?

Und so komme ich zu der zweiten Frage, die ich nicht als Historiker oder Aesthetiker, sondern als zweifelhafter Prophet beantworten muß, und die andere wieder anders beantworten. Was ist der Tanz? Was kann er uns sein? Wobei ich davon absehe, daß er in der Musik eine so reizende und feine Kultur abgesetzt hat, die uns mindestens als ätherische Erinnerung an seine Festtage immer bleiben wird.

Es ist ein wenig vorbei mit dem eigentlichen Tanz, das ist mir klar, sonst hätte ich das Buch nicht schreiben können. In der Gesellschaft kommt nichts wesentlich Neues mehr, auf der Bühne regt sich nichts Erfolgreiches. Die Duncan halte ich meinerseits eher für eine Gefahr, als für eine Reform. Für einen Musiker und Tanzkenner ist sie so dilettantisch, für einen besseren Menschen als Beethoven- und Chopintänzerin so unmöglich, daß mir der Laienerfolg ihrer phantasiearmen Kunst recht amerikanisch vorkommt. Soviel ich mich mit Tanz auch beschäftigte, ich habe immer gemerkt, daß er aus der Leidenschaft und dem Blut kommt, nicht aus Vasenbildern. Diese dünne theoretische Blüte, auch in einen kultivierten Bühnenstil verwandelt und mit mehr Phantasie und Musikgefühl durchgeführt, würde immer wieder vor einer Vollblutspanierin zerstieben. Glaubt mir das, ihr Büchertanzmenschen, mir, dem größten Büchertanzmenschen. Ich werfe mein ganzes Buch einer Spanierin in die Hände, wenn sie unkundig jedes griechischen Chores ihren Körper aufrasen läßt. Sie kann damit Kastagnetten schlagen. Wenn je wieder, nicht im Kabarett, sondern auf der Bühne aus solchem Temperament der Tanz lebendig werden könnte, ist eine Auffrischung des Balletts zu erwarten. Doch ist meine Vorstellung davon sehr unbestimmt. Die Schule der Renaissance würde dann in diesem Rahmen eine Art mittelbaren Kulturgenuß darstellen. Im Uebrigen ist die Liebe zum schönbewegten Körper bei uns, mit Recht und Erfolg, so stark in den Sport hineingegangen, daß sie hier ihre Wünsche am ehesten befriedigen wird. Der elegante Tennisspieler und Eisläufer ist heut der wahre Tänzer. Auch dem Gesellschaftstanz entzieht der Sport deutlich das Blut. Unser Salontanz ist gänzlich auf dem Hund. Der Walzer ist eine Ruine geworden, nur in den östlichen Ländern noch von einer gewissen Verve, während in den westlichen einige beliebte Rheinländer-Varianten ein paar mimische Volksmotive retteten, die vielfach zur Grazie Anlaß geben. Wir stehen auf dem Punkt (zum



Digitized by Google

viertenmal in der Tanzgeschichte), Volkstänze dem Salon neu assimilieren zu sollen. In Schweden macht man es schon systematischer, aber von einer Epoche ist noch nichts zu merken. Die Hoffnung ist schwach. Wenn es aber mit dem Salontanz zu Ende ist, so war der Walzer ein schöner Abschluß.

Man soll nicht künstlich erledigte Kulturformen auffrischen. Der Tanz im allgemeinen ist als Kulturform Renaissanceschule gewesen. Der griechische Tanz war etwas ganz anderes, unwiederbringliches; der zukünftige wird wieder etwas anderes sein müssen. Der griechische war Gottesdienst, der moderne Gesellschaft und Theater, warum soll der zukünftige nicht Sport sein: Körpertechnik und Ethik der Hygiene? Die Renaissance ist auch in diesem Fache gründlich erledigt und wird für uns nur noch den Stilreiz aller abgeschlossenen Kulturen haben, der uns auffordert und befähigt: Bücher zu schreiben. Oskar Bie

## Wohin steuern wir?

### Gedanken eines Musikers

Wohin steuern wir in der Kunst? Ist diese Frage überhaupt zu lösen? — Mit Bestimmtheit sicher nicht, denn wer hätte die Macht, den Schleier zu heben, der die Zukunft verhüllt! Aber doch gibt es einen Weg, auf dem wir berechtigt sind, eine annähernde Lösung wenigstens zu versuchen, den der Analogie. Es gibt keine Epoche der Kultur und des Geisteslebens in der Weltgeschichte, die nicht schon früher in ähnlicher Form dagewesen und verlaufen wäre. Trotzdem bedeutet das keinen Stillstand. Nicht in der Idee selbst, nicht in dem Gegenstand liegt der Fortschritt der Zeiten begründet, sondern in der Art, *wie* diese Idee in jeder Periode zum Ausdruck gelangt. Dieses *wie* aber hängt jedesmal ab von dem Rüstzeug, das eine Zeit besitzt, um in die Tiefen der Ideen einzudringen. In steter Arbeit hat die Menschheit an der Vervollkommnung dieses Werkzeugs geschafft, und in ständigem Fortschreiten hat der eine es dem andern hinterlassen und übergeben, daß er es brauchbarer und schärfer mache. — Was ist im Grunde genommen Kants „Ding an sich" viel anderes als die „Idee" Platons. Und doch: welch einen Fortschritt bedeutet Kants Begründung der Notwendigkeit einer solchen Annahme; wie viele Menschenalter voll anstrengendster Geistesarbeit waren notwendig, bis dieses Ergebnis in Kant sich offenbarte! Greifen wir nun zwei oder mehrere solcher *paralleler Epochen* heraus, und untersuchen wir sie in bezug auf ihre Ideen, ihre Entwicklung und ihr Weiterschreiten, so werden wir gar bald eine Gesetzmäßigkeit erkennen, die entsprechend zu ähnlichen Zielen führen muß. Finden wir nun in der Kunstgeschichte Zeiten, welche *unserer* in ihren Grundprinzipien ähnlich sind, so können wir für unsere Zeit daraus schließen, daß auch *ihr Fortgang* ein ähnlicher sein wird, wie der jener parallelen Zeiten.

Was ist es denn zunächst, was unsere Zeit charakterisiert? Liegt nicht etwas wie Frühlingsstimmung in ihr? Ein tiefes,



Digitized by Google

mächtiges Sehnen nach einem noch unbekannten Ideal, das uns erlösen soll, emporheben aus der Nüchternheit des Rationalismus und des kalten Materialismus? Noch irren wir ruhelos umher, das Ideal zu finden; manche Straße wandeln wir vergeblich, zu mancher Höhe steigen wir empor — um oben im Nebel die Aussicht verhüllt zu finden. Wir durchforschen die Tiefen, aber immer will es sich nicht zeigen. Werden wir es erblicken? Liegt es auf dem Gebiete des Religiösen? Wird hier unserm Sehnen Befriedigung verschafft? Werden die vorhandenen Bekenntnisse unser Bedürfnis ausfüllen können, haben wir von ihnen die geistige Wiedergeburt zu erwarten? —

Wer kann sagen, was die Zukunft bringt? Jetzt, in der Gegenwart, vermögen wir es nicht. Eine sittliche Wiedergeburt erstreben, ersehnen wir, eine neue Religion, ein neues sittliches Ideal höchster Vertiefung. Wir sind wieder Gottsucher geworden. Wir streben ihm entgegen mit der Glut des Herzens, wir möchten in ihn hinabtauchen, in ekstatischer Lust eins mit ihm werden in höchster Wonne. Eine Religion der Freude, der Bejahung! Wir fühlen und ahnen hinter unserm Sein und Denken ein geheimnisvoll Unaussprechliches, nicht zu Denkendes; ein wirkliches Sein. Wir wissen, dieses kann uns retten, wird uns retten; aber indem wir ihm entgegendrängen, indem wir es zu fassen glauben, verschwindet es wie in Nebeln. Ein Drang nach Einsamkeit, nach Gottversenkung, ein Zug ins Metaphysische, eine Zeit des Halbwachens, der Mystik! Durch eine Reihe von Kanälen ist dieser neue Geist zu uns geströmt, feinfühlige, ahnungsvolle Geister haben ihn heraufbeschworen und gepflegt. —

In der Dichtung war er zuerst fühlbar. Denn „die moderne Sehnsucht nach Befriedigung der Seele in fester frommer Weltanschauung war und ist", wie Lamprecht mit Recht sagt, „in erster Reihe eine Sehnsucht der Künstler und Dichter. Im Zeichen der Phantasietätigkeit ist die neue Zeit erblüht; von der Kunst her ist das sittliche Leben befruchtet worden, in der Kunst hat sich zuerst die neue Psyche erlebt." Vom Norden her, Ibsen war der Bahnbrecher, der die Pforte öffnete, Björnson mit seinem gewaltigen „Ueber unsere Kraft" der bedeutungsvollere Nachfolger. Ihren Höhepunkt findet die nordische Mystik aber in den Prosaikern, dem tiefsinnigen Kierkegard, Sigbörn Obstfelder und anderen. Sollen wir sie Philosophen nennen? Ihre Art, die tiefsten großen Gedanken darzustellen, hat nichts von der bisherigen Art der Wissenschaft an sich. Kein System, kein sichtbarer Zusammenhang. Wir sehen tausend Fäden angeknüpft, aber wohin sie führen, wer kann es sagen? Auch in Deutschland findet die neue Richtung eine hohe Ausprägung. Hauptmanns „Versunkene Glocke" ist ihr erster Ausdruck auf dramatischem Gebiet. Bedeutungsvoll ist dabei seine Symbolik, ist es doch, als knüpfe unsere Dichtung nach dieser Richtung an die der Urzeit an. Am höchsten empfinden wir jedoch die Stimmung der neuen Kunst in der Lyrik. Man denke an Werke wie „Tizians Tod" und „Thor und Tod" von Hofmannsthal, an „Lebe!" von Avenarius. In allen das gleiche tiefe Sehnen



Digitized by Google

nach dem geheimnisvollen Ideal, das mit seinem Schweben, Erscheinen und Verschwinden so ungreifbar fein dahinzieht, wie die weißen Nebelstreifen im Mondschein über die Waldwiese. Was diese Dichter ausdrücken wollen, sagen sie mehr durch Verschweigen, als durch Reden. Hinter dem Wort, hinter der Erscheinung, weit in nebelhafter Ferne liegt, was sie in uns erklingen lassen wollen. Nur mit feinstem Tastsinn, mit einer Anspannung und Reizung unserer Nerven bis zum äußersten vermögen wir diesen Führern zu folgen. Eine Kunst des Hypersensitiven. Es ist ein typisch deutscher Zug, dieses Beharren und Ergründenwollen um jeden Preis; dieses Grübeln und Sinnen nach dem Urgrunde, dieses Sehnen nach dem Unaussprechlichen. Wir sind von Natur zu Mystikern geboren, sind Träumer, und unsere Träume machen uns zu Dichtern, zu Phantasten. Mit liebevollster Geduld gehen wir allem nach, suchen in jedes Fältchen einzudringen. Daher neben aller Ungebundenheit der Phantasie, aller Unendlichkeitsträumerei jener sich steigernde Hang, auch in der Darstellung selbst das Kleinste mit größter Hingabe und Liebe zu gestalten. Und auch das ist ja ein Zeichen unserer modernen Dichtung, daß sie nach dieser Richtung geradezu im Großen eine Kleinkunst übt, die in ihrer Hingabe an die Werke Dürers erinnert.

Wie in der Dichtkunst, so sehen wir auch in der Malerei dasselbe Streben in den Werken des impressionistischen Idealismus; denselben Hang zum Mystischen, Symbolischen; dasselbe Unbestimmte der Konturen, das Schwebende, wie unter Nebelschleiern Verhüllte, das Versenken ins Einzelne. Selbst die Farben sprechen in ihrer Unbestimmtheit, in ihren kaum empfindbaren Uebergängen diese Sprache. Unser Empfinden ist so gesteigert, daß wir Farbenreize entdecken, suchen, die man vordem nicht einmal geahnt. Der eigenartige Reiz verblaßter Farben alter Brokate, dieses die Nerven so empfindlich reizende Verblichene, Verblaßte überhaupt, wer hätte früher darin eine Schönheit entdecken können, wer hätte diese Reize aufgesucht, wem wären sie Bedürfnis geworden! Diesen Sinn als ein Zeichen der Dekadenz aufzufassen, es wäre nicht einmal richtig; er entspricht vielmehr durchaus dem mystisch-phantastischen Zug unserer Zeit. Wie in der Malerei, so spricht sich auch in der Architektur dasselbe Streben aus, die statischen Grundgesetze zu verhüllen, unsichtbar zu machen, unsere Phantasie fernab zu führen von den klaren Gesetzen. Die Tätigkeit der Phantasie aber sucht sie zu steigern, indem sie in Linien und Ornamenten schwelgt, welche ganz zum Symbolischen hinlenken. Aegyptische und babylonische Motive mußten herbei, der Orient mußte helfen, um diese Phantasietätigkeit anzuregen. Man mag das für ein böses Zeichen halten, für undeutsch, eines ist jedenfalls sicher: auch diese Architektur ist ein Abbild unseres sensitiven Zeitalters. Gerade ihre scheinbare Zielloſigkeit, das Unbestimmte der Erscheinung ist ihr Charakteristisches.

Welche Kunst aber vermöchte mehr in die ahnungsvollen Tiefen mystischer Stimmungen einzudringen, als die Musik, beginnt doch ihr Reich gerade dort, wo das Wort versagt. In der



Digitized by Google

Tat sehen wir hier dieselben Erscheinungen im höchsten Grade ausgebildet. Mit abgeschlossenen Gedanken ist diesem feinsten Stimmungsempfinden nicht beizukommen. Daher an ihrer Stelle das aus der Tiefe des Klanges heraus geborene Stimmungsmotiv, ohne vorherbestimmte Gliederung, der schwebende Rhythmus, das Verhüllen des Zieles, sein Hinstreben zum Unendlichen. Und in der Tat: ist der Klang in Wirklichkeit nicht mehr als ein akustisches Phänomen, eine rein mechanische Nervenreizung? Ist er nicht vielmehr an sich und durch sich allein schon der Ausdruck eines geheimnisvoll Unaussprechlichen? Hatte auch die symphonische Dichtung durch bestimmte Vorstellungen sich eine bestimmte Form gebildet, die von ihren Vorstellungen abhing, so verzichtet die neue Kunst darauf, wendet sich ab und läßt sich von ihrer Stimmung tragen und leiten; wohin, wer will es sagen? Wie das weite Meer umfangen uns die Tonwellen, das Land entschwindet. Einsam sind wir in der öden Weite. Aber wir fühlen es, weit, weit, dort hinter jener Wolkenwand, dort, wo jetzt die Sonne blutrot in die Wogen taucht, da wird ein Land sein, ein Land des Glücks, des Friedens. Sehnsüchtig breiten wir die Arme aus darnach. Doch die Sonne ist herabgetaucht, ihr Strahl erloschen, um uns wieder die weite wogende Fläche, die Unendlichkeit, in uns das unnennbare Sehnen. Und die Sonne steigt wieder empor, und unser Sehnen wird zum Hoffen, und sie sinkt wieder herab, ewig, ewig wechselnd, nie erfüllt, wie unser Sehnen.

Leben ist ein einziges
Treppauf, Treppab, Treppab, Treppauf,
Bis wir mal auf einem Absatz
Tot zusammenbrechen . . . . . .
— — — — — — — — —
Treppauf, Treppab,
Steigen, Niedergehn
Und endlich —
Steigen? Niedergehen? — (Liliencron)

Wie das Unbestimmte des Empfindens die Linien des Rhythmus aus der Straffheit löst, so drängt das Unbestimmte, Schwebende der Idee auch von selbst dahin, Tonart, Harmonie wie mit einem Schleier zu verhüllen, um den Eindruck des Visionären, des Mystischen, Phantastischen zu erzielen. Schon Richard Wagner erkennt in dem unerwarteten Uebergehen im Wechseln der Tonart ein Ausdrucksmittel visionärer Stimmungen. „Das fast lediglich aus einem Gewebe fern fortschreitender Harmonien bestehende Motiv, welches der Komponist des »Lohengrin« als Schlußphrase eines ersten Arioso der in selige Traumerinnerung entrückten Elsa zuteilt", führt er selbst als Beispiel an. Erst in dem Augenblick, in dem sie „kühn aus dem Traume zur Zuversicht, der Erfüllung in der Wirklichkeit fortschreitet" — „des Ritters will ich wahren, er soll mein Streiter sein" — „kehrt die musikalische Phrase nach weiter Entrückung in den Ausgangsgrundton zurück."*

* Siehe Wagners Ges. Schr., Bd. X, S. 248.



Digitized by Google

Je mehr diese Empfindungen oder Stimmungen in unserer Kunst zur Ausbreitung gelangt sind, um so reicher wird die Modulation, um so mehr tritt die Tonalität zurück. Ist letzteres Prinzip noch bei Richard Strauß überall zu erkennen, so sehen wir heute Reger die Tonalität ganz aufgeben; seine Gebilde sind dem festen Boden bereits ganz entrückt. Dazu zwingt das überfeine Empfinden, das Streben, bis hinter die Erscheinung vorzudringen, das Unsagbare zu sagen, auch in den Darstellungsmitteln eine immer weiter schreitende Differenzierung des Klanges und der Harmonik. Die ungeschlossene Thematik, die ganz eigenartige, rhythmische Gliederung weist von selbst auf die polyphone Schreibart hin, denn die homophone strebt kraft ihrer Natur nach klaren, in sich gefestigten rhythmischen Bildern. Auch hier ist es das Streben nach voller Ergründung, nach unermüdlichem Drängen und Ringen in die geheimnisvollen Tiefen, was die Kunst der freien Stimmführung in ungeahnter Weise ausgebildet hat. Haben wir schon Richard Strauß' unvergleichliche polyphone Kunst mit Recht angestaunt, bei Reger wächst sie ins Unglaubliche. Schon fragen wir schier entsetzt: wo soll das noch hin?

Manche meiner Leser werden vielleicht verwundert sein, daß ich diese beiden Namen so ohne weiteres nebeneinander setze. Ihnen antworte ich, daß ich damit durchaus keine Wertschätzung des einzelnen geben will; hier handelt es sich lediglich darum, die Wegrichtung unserer Kunst zu zeichnen, zu zeigen, wie sie ein Spiegelbild der Geistesrichtung unserer Zeit ist. Ob wir sie eine große Kunst nennen dürfen, wissen wir ebensowenig, wie wir von unserer Zeit behaupten können, ob es sich „gelohnt" hat, in ihr zu leben. Solche Fragen lassen sich nur rückschauend beantworten. — Wir nannten die Betrachtung analoger Epochen als den möglichen Weg, über den Fortgang unserer Kunst Aufschluß zu erhalten.

Wann gab es eine Zeit, die in ihren Anschauungen, in ihrem Fühlen und Denken der unseren ähnlich genannt werden darf? Ich nenne zunächst die unseres großen Johann Sebastian Bach. Auch sie ist beherrscht von einem übermächtigen Sehnen nach Erlösung, das sich zu mystischer Tiefe steigert. Im Gegensatze aber zu unserer Zeit ist dieses Sehnen auf ein christliches Ideal gerichtet. Während wir nach einem ethischen Ideal streben, das ein ethisch-ästhetisches Ausleben des einzelnen gestattet, losgelöst von überkommenen Formen, beruhend auf der Erkenntnis der Willensfreiheit a priori, vermag jene Zeit ihr Ideal nicht zu trennen von dem Boden ihrer religiösen Weltanschauung. Aber auch damals waren es dieselben Ursachen wie heute, welche hier zu religiöser Vertiefung führten, und durch welche die Menschheit eine sittliche Wiedergeburt erstrebte: das Bedürfnis des Herzens, des Gemüts nach einer Erlösung aus den Banden deistischer und rationalistischer Weltanschauung. Im Pietismus nahm dieser Umschwung seine Richtung zum Supernaturalismus, dem Gebiete der Mystik. Er zeigte sich in dem Bestreben, durch stärkere Gemütserregungen der unmittelbaren Teilhaberschaft mit Gott, als dem Heil, sich bewußt zu werden. Höchste Inbrunst des Gebetes wird



Digitized by Google

zum Mittel, sich in ekstatische Stimmungen zu versetzen. Auch hier bemächtigt sich die Dichtung dieser Gemütsstimmung. Dichter wie Brockes tragen ihr Rechnung, und in Werken wie dem „irdischen Vergnügen in Gott" kommt poetisch zum Ausdruck, was ein Leibnitz in seiner Theodicee oder sonst offenbart hatte. Auch auf katholischer Seite war eine derartige Verinnerlichung, und zwar in noch ausgesprochenerem Maße, bereits angebahnt, sie hatte ihren höchsten dichterischen Ausdruck in Angelus Silesius, dem Mystiker, gefunden. Am schärfsten aber prägt sich der phantastische Zug der Zeit in der Architektur aus. In den phantastischen Formen des Bauwerks, den wirren Verschlingungen der Linien, die sich oft wie in endlosen Fernen erst aufzulösen scheinen, spricht sich eine Glut der Empfindung aus, eine sinnliche religiöse Ueberschwänglichkeit, die nur das Ergebnis ähnlicher Lebensanschauung sein kann, einer Lebensanschauung, die in der ekstatischen Hingabe an Gott die Erfüllung ihres Sehnens sucht; eine Sehnsucht, die in ihrer letzten Konsequenz geradezu pathologisch wirkt, und in ihren Erscheinungen narkotisierend und ansteckend. In ihrer reinsten und edelsten Form erscheint dieses mystische Sehnen in der Kunst unseres gewaltigen Johann Sebastian Bach, und hier wiederum am tiefsten in seinen Kantaten. Wo in der Kunst finden wir ein ähnliches glutvolles Versenken in das Göttliche und sein Wort, wo einen tieferen Ausdruck der Sehnsucht nach ihm! Wie lauscht er den geheimsten Regungen des heiligen Textes, und läßt jede Schwingung in sich und seiner Kunst widerklingen. Man denke z. B. an die wundervolle Kantate: „Bleib bei uns, es will Abend werden, und der Tag hat sich geneiget." Klingt es nicht aus jeder Note des ersten langen Chores wie ein Sehnen nach der Heimat des Friedens? Je länger uns diese Klänge umfangen, um so mehr schwindet die Erde mit ihrem Leid und fühlen wir uns eingehüllt von wohltuender Dämmerung, in die wir, wie in unendliche Fernen, träumend schauen. Eine Stimmung, wie wenn du in der Dämmerstunde in die weiten stillen Hallen eines gotischen Domes trittst, wenn Licht und Dunkel miteinander streiten. Du schaust hin zu den bunten Fenstern; die im Sonnenlicht klaren Linien und Konturen werden unbestimmt, an Stelle der Gestalten tritt ein matt leuchtendes Farbenspiel, nur Einzelheiten vermagst du zu ahnen, und in dem Gewirr der Farben und Linien glaubst du neue ferne Bilder zu erblicken, erschaust du phantastische Gestalten und Linien; wie ein stiller Traum umfängt es dich, zeigt dir ferne Welten und löst dich von aller Erdenschwere. Während du ihn träumst, verschwinden um dich die hohen Gewölbe, die mächtigen Säulen, vom Dunkel eingehüllt, und in dem Dunkel schwebt ein kleines Licht, weitab, das *ewige Licht*, die Leuchte des Friedens. Stärker wird das Sehnen und inbrünstiger. Was bedeutet jenes plötzlich beschleunigte Tempo, jene drängende Steigerung in dem Bachischen Chor? Kein Grund scheint kenntlich. Wir müssen in die Tiefe steigen, in die Tiefe des göttlichen Wortes. Während die Jünger mit dem Herrn nach Emmaus gehen und die selige Wonne des Friedens in seiner Nähe kosten, da scheint es ihnen plötzlich, als



Digitized by Google

wolle der Herr sie verlassen. Da werden sie ängstlich und flehen ihn an in ihrer Herzensangst: Herr, bleibe bei uns, denn es will Abend werden. Mit keinem Wort deutet Bach diese Situation an, aber aus seiner Musik läßt er sie uns geheimnisvoll offenbar werden. Und der Herr bleibt bei ihnen, und wie des Abends Frieden sie von neuem umfängt, da klingt hinein in den Frieden das Abendlied, der Choral, derselbe, der zu Bachs Zeit noch allabendlich im deutschen Hause die friedliche Ruhe einleitete. Wie tief gemütvoll! Ein Bild, wie es jene altdeutschen Meister malten, indem sie die heiligen Szenen ins Deutsche übersetzten und sie zum Ausdruck deutschen Gemütes machten.

Die Mittel, die Bach zur Darstellung seines Kunstwerks verwendet, haben eine große Aehnlichkeit — im Sinne seiner Zeit — mit denen unserer Tage. Auch bei ihm ein vorher nie gekannter modulatorischer Reichtum der Harmonien; eine stets sich steigernde Selbständigkeit der Stimmführung, die wieder zu einer Kühnheit in der Behandlung der Dissonanz führt, die selbst vor keiner Härte zurückschreckt. Durch die reich entwickelte Chromatik wird die Tonalität oft absichtlich wie verhüllt, und das Ganze wie vom festen Boden emporgehoben, daß es gleichsam frei schwebend erscheint. — Nach all dem ist es leicht ersichtlich, daß es kein bloßer Zufall, keine Laune ist, wenn die moderne Kunst gerade J. S. Bach zu ihrem Leitstern erhoben hat und sich stets auf ihn beruft. Ferner aber auch mußte gerade die Gegenwart besonders befähigt sein, die Werke Bachs in ihrer Größe zu empfinden und zu würdigen, kraft der entsprechenden geistigen Entwicklung unserer Zeit zu jener. —

Fast gerade so, wie sich die Zeit Bachs zu unserer verhält, findet sie wieder in der Epoche der Niederländer kurz vor Palestrina ihre analoge Epoche. Ich versage mir hier, auf deren Erscheinungen im einzelnen einzugehen. Nur einen Zug will ich erwähnen, der, wie er hier so bestimmt auftritt, so auch in den beiden andern Epochen sich geltend macht. Es ist die Freude an der Tonmalerei. Die Niederländer treiben diese sogar bis zum burlesken Scherz, wie im „Hühnerhof" des Gombert und in den verschiedenen Schlachtgemälden. Im Scherz, sagt Richard Wagner, ist alles erlaubt. Lachen und lachen machen ist ein gut Ding, und wenn Richard Strauß in seinem Don Quixote die blökende Hammelherde malt, so dürfen wir ohne Bangen vor einer ästhetischen Sünde herzhaft mitlachen. Auch das Bestreben, in Tönen zu malen, hängt enge mit dem phantastischen Zuge dieser Zeiten zusammen. Nach der fröhlichen Seite hin bilden sie gewissermaßen eine Entladung der Spannung, die durch die mystischen Gefühle im höchsten Grade in uns erregt werden. —

Wir kommen zu der Kardinalfrage: Wohin führten jene beiden Epochen, die der Niederländer und die J. S. Bachs? Wer vermochte den deutschen Träumer zu wecken und ihn jener wonnigen Sphäre zu entziehen? Beide Male war es die Antike. Die Niederländer erlagen ihr durch die große Bewegung der italienischen Renaissance. Die Erkenntnis der erhabenen Klarheit und Schönheit, der höchsten Zweckmäßigkeit ohne Zweck, der wunderbaren Ruhe und natürlichen



Digitized by Google

Einfachheit spricht sich schon in Palestrinas Wunderwerken aus, noch vor den unmittelbaren Renaissancebestrebungen der Monodisten. Der Zeit Bachs aber folgt in Deutschland eine nicht geringere Befruchtung durch den klassischen Geist; jene gewaltige Periode höchster deutscher Geistesblüte, in der Dichtung dargestellt in Männern wie Lessing, Wieland, Schiller und Goethe, gestützt in ihrem Wesen durch den erhabenen Geist Kants, die Zeit Haydn-Mozart, Beethovens. Die Antike war es, die den deutschen Träumer weckte, die ihm wieder die Erde zum festen Stützpunkt gab. „Verstand, Maß und Klarheit" nennt Schiller die Seele griechischer Kunst, sie wurden nun auch der Leitstern der deutschen. Die Stimmung erkennt den Verstand als Herrscher an, an die Stelle der Unendlichkeit der Formen tritt die nach fest normierten Gesetzen gebildete abstrakte Form, und an Stelle verwickelter Linienführung die einfache Klarheit der Architektur, aus der dem Auge sofort ihre Gesetzmäßigkeit hervorleuchtet.

Wird auch unsere Kunst diesen Weg einschlagen, wird auch sie von neuem durch den Geist der Antike zu einer neuen, großen deutsch-klassischen modernen Kunst werden? Ich glaube es. Vieles scheint bereits darauf hinzudeuten. Am deutlichsten scheint mir das bei Klinger sich anzukündigen. Sein Beethoven ist bereits aus diesem Geist geboren. In der Dichtkunst deutet die Betonung des Formalen auf einen derartigen Entwicklungsgang; sowie die Vorliebe für antike Stoffe, die sich immer noch bemerkbar macht. Aber auch in der Musik ist ein gleiches Streben nicht zu verkennen. Auch hier mag die Vorliebe für griechische Texte, wie sie vor allem Schillings komponiert, ein Vorbote sein. Allerdings ist dieses Moment mehr ein äußerliches, es braucht deshalb noch nichts mit dem wirklichen Geist klassischer Kunst zu tun zu haben. Wichtiger erscheint mir das sichtbare Streben nach festen, abstrakten Formen; eine Rückkehr zur absoluten, programmlosen Musik. Vorläufig greift man allerdings nach den alten, verhüllten Formen der klassischen Symphonie, als wolle man dort wieder unmittelbar anknüpfen. Darin aber liegt ein Unsinn. Die neue klassische Form wird niemals das ignorieren können, was unsere Zeit fortschreitend schuf; vielmehr wird sie gerade von ihr aus ihre Entwicklung nehmen. Das wird aber ganz von selbst geschehen, mit Naturnotwendigkeit. Dann, „wann die Zeit erfüllt ist", wird vielleicht aus ihr heraus das neue große Genie einer neuen großen Zeit, einer Zeit höchster ethisch-ästhetischer Kultur geboren werden. Das war bereits die Hoffnung eines Mannes, den wir gewohnt sind als die bestimmteste Ausprägung unserer Zeit zu betrachten, Friedrich Nietzsches. Was er erhofft, das darf auch unser Wünschen sein: „Möge uns niemand unsern Glauben an eine noch bevorstehende Wiedergeburt des hellenistischen Altertums zu verkümmern suchen; denn in ihr finden wir allein unsere Hoffnung für eine Erneuerung und Läuterung des deutschen Geistes durch den Feuerzauber der Musik."

Fritz Volbach



Digitized by Google

## Zur „Interieur-Konfektion"

Denken wir uns auf einer Wanderung in verschiedentliche Dekorationsgeschäfte und kunstgewerbliche Ausstellungen; oder auf der Suche nach wertvollen Inhalten unserer Kunstzeitschriften! Es läßt sich wetten, daß wir derzeit an fast allen solchen Stellen in erster Linie gesamte Zimmerausstattungen zu sehen bekommen. Sind es nicht gerade Gesamtausstattungen, so sind es doch wenigstens größere Teile von solchen, beispielsweise Ecken oder Erker oder dekorative Gesamtgebilde an Fenstern und dergleichen mehr. All das scheint uns zuzurufen: „So sollt ihr wohnen!" Und wir kommen uns nun vielleicht recht töricht, geschmacklos und reaktionär vor, daß wir nicht schon längst unsere Stube einem Dekorateur oder Innenkünstler anvertraut haben, auf daß er sie in solcher Weise aus einem einzigen Guß über unsere Köpfe gieße. Wir glaubten bisher, unsere Einrichtung am besten gleichsam aus unserem persönlichen Leben herauswachsen zu lassen. Das darf nun nicht mehr sein?

Inzwischen hat uns irgend eine Wanderung in ein altes Gebäude von privatem oder fürstlichem Besitz oder auch in ein Museum geführt; wir sehen dort eine alte Stube, vielleicht in Renaissance, vielleicht in „Biedermeier", und fühlen uns darin von einem Hauch jener Wohligkeit umweht, die sich dort einstellt, wo Künstlerisches mit intim Persönlichem sich vereinigt. Man könnte vielleicht sagen, daß es damals bessere Künstler gab als jetzt. Indessen ist dies recht unwahrscheinlich. Wir haben heute architektonische und kunstgewerbliche Meister genug, und anderseits ist kaum anzunehmen, daß jede von jenen alten Stuben auf einen besonders begnadeten Künstler zurückgeht. Die Verschiedenheit zwischen einst und jetzt scheint darauf zu beruhen, daß in jener älteren Zeit die Innenwerke *geworden* sind, daß sie hingegen in unserer Zeit *gemacht* werden. Dort ein Herauswachsen aus Bedarf und Persönlichkeit des Eigners, hier ein Kommando gleichsam eines Dekorationsbeamten über den Untergebenen.

Die Bedarfsgegenstände unserer Stuben hat man nicht umsonst „Möbel" genannt, d. h. „Bewegliches". In doppeltem Sinne scheint dies gemeint zu sein. Erstens in dem rein physischen Sinne, daß sie von Stelle zu Stelle getragen werden können. Zweitens aber auch in dem Sinn einer Beweglichkeit, insbesondere Schmiegsamkeit ihrer Formen, oder sagen wir gleich: ihres Geistes, in Rücksicht auf den Geist derer, die sie benützen. Heutzutage werden auch *feste* Möbel beliebt. Das ist natürlich kein sachlicher Widerspruch, sondern nur einer nach den hier angewendeten Begriffen; es fehlt aber nicht viel, daß er auch sachlich einer wird. Gegen die Praxis der eingebauten Möbel, wenigstens sofern es sich um mehr handelt als um Wandbänke und dergleichen, ist schon mancher Protest gefallen, nicht zuletzt von reinmachenden Hausfrauen. Einen besonderen Protest aber scheinen jene famosen „Umbauten" und Kombinationsmöbel zu verdienen, welche (von Verwandlungsmöbeln wohl zu unterscheiden) in das Mobiliar mindestens etwas Versteifendes hinein-



Digitized by Google

bringen. In der anderen Hinsicht werden heute „feste" Möbel in dem Sinne beliebt, daß man sogut wie sämtliche Einrichtungsgegenstände des Zimmers irgend einer Formung unterwirft, die das Zimmer künstlerisch einheitlich machen soll. Und welche genialen Formen sind es, die da von der Decke bis zum Boden, von der Tür bis zur letzten Ecke, vom Speisetisch bis vielleicht gar zum Besen wiederkehren! Entweder sind es fünf Tulipanen, oder drei Quadrate, oder vier Dreiecke, oder zwei Rauten, die nun als absolute Serenissimi ihr Ländchen beherrschen. Diese Tendenz nach Aufzwingung „einheitlicher" und fertiger Innenräume war durchaus nicht schon den Anfängen der modernen Dekorationskunst eigen. Man mache die Probe, blättere in den damals modernen Journalen für angewandte Kunst und vergleiche die dort abgebildeten Musterstücke mit denen von heute. Der gekennzeichnete Unterschied ist klar.

Was hier bekämpft wird, scheint dem Geiste nach noch aus der Zeit der Jagden nach bestimmten historischen Stilarten und nach ihrer „einheitlichen" Durchführung zu stammen. Jetzt gehört die Verwahrung gegen diese Künstlichkeit bereits zum Abc eines auf der gegenwärtigen Höhe stehenden Kunstverständnisses. Aber trotzdem beachten wir manches, was in diesem Zusammenhange vorkommt, noch immer nicht genug. Wenn wir belächeln, wie in der sogenannten Repetitionszeit ein künstlich heraufgeholter Stil den anderen in tragikomischer Eile verdrängte — ist das Nebeneinander von beabsichtigten, von gemachten Stilen minder lächerlich? Als im Jahre 1873 auf der Wiener Weltausstellung der ganz richtige Grundsatz einer harmonischen Gestaltung des Wohnraumes als eines Ganzen zum glücklichen Durchbruch kam, kannte man bereits die Franzosen als die Vertreter des Prinzips, daß in verschiedenen Wohnräumen nebeneinander verschiedene Stile verwendet werden, und zwar mit Anpassung der einzelnen Stile an die einzelnen Bedürfnisse der Wohnung. Wohl jeder von uns kennt, vielleicht aus Witzblättern, diese Verteilung der Stile. Wie wenig dies heute in Frankreich überwunden zu sein scheint, wie sehr es vielmehr dort gesteigert sein dürfte, zeigt eine Bemerkung in einem Artikel „Französische Neuheiten", den am 1. November 1905 die „Deutsche Tapezierer-Zeitung" brachte. Dort heißt es: „Da die Möbelstoffe das Genre »vieux art« und »nouvel art« besonders berücksichtigen, so gehört es jetzt zur neuesten Ausstattungs-Gigerlei, ein Zimmer mit Möbeln im Jugendstil und eins in antiker Weise ausgestattet zu sehen." Weiter kann man die künstlerische Gerechtigkeit schon kaum mehr treiben. Und die Gefahr, daß darüber das ästhetische Gefühl untergehe, auch schwerlich.

Die komische Seite der Sache ist dabei, daß der gewerbliche Dekorateur je nach dem Wehen und Wogen in den Schlagworten des Publikums hin und her geworfen wird. Die Sachen liegen hier ähnlich wie bei dem Gegensatze der Schneiderei auf Bestellung und der sogenannten Konfektion. Wir stehen bereits tief in dem Schatten einer „Interieurkonfektion". Heute sind eben, ob Arabisch oder Rokoko oder Darmstädtisch, die „Ganzsachen" beliebt. Indessen kommt es dabei auf einen Wettlauf der Klugheit an. Klug ist,



Digitized by Google

wer für das heutige, klüger, wer für das morgige Brot sorgt (Matthäus 6, 11). Schon macht sich an manchen Stellen in der Kunstliteratur das Gefühl geltend, daß wir über die Interieurhetze hinauskommen und wiederum den einzelnen Künsten als solchen das zurückgeben müssen, was ihnen durch die Unterwerfung unter die Gesamtdekoration weggenommen worden ist. Außerdem befinden wir uns gerade jetzt mit unserer Kunst der Verkleidung von Flächen, insbesondere von Wänden, in den Wellen eines Ueberganges. Die besten Sachwalter unserer Forderung dürften aber doch die Bedürfnisse des praktischen Lebens und die des Wohnenden sein, gegen die ein Zwang von außen sich dauernd kaum üben läßt.

Hans Schmidkunz

## Lose Blätter

### Neue Gedichte von Karl Spitteler

Vorbemerkung. Es steht wieder ein neuer Gedichtband von Karl Spitteler zu erwarten, „Glockenlieder" wird er heißen und bei Eugen Diederichs in Jena wird er binnen kurzem erscheinen. Was wir mit dem folgenden dem Leser bringen, ist ein Tragtäflein voll Kostproben vor dem Mahl. Zu sagen haben wir weiter nichts dazu, haben wir doch von Spitteler schon oft genug gesprochen. Diesmal ist es vor allem die Anmut seiner Kunst, was man genießen wird.

Thema

Glocke mit dem Silbermund
Tu mir das Geheimnis kund:
Wohnst mit Kauz und Fledermaus
Einsam in dem Moderhaus;
Sag', woher dein Feierklang?
Und wer lehrte dich Gesang?

„Als ich lag im finstern Schacht,
Blickt' ich in die Höllennacht.
Hier, im hohen, lichten Turm
Schau ich durch der Lüfte Sturm
Menschenweh, von Geist verschönt,
Und dich wundert's, daß es tönt?"

Ein Bildchen

Den Rain hinauf, mit trotzigem Alarm
Fuchtelt ein Kinderschwarm.
„Vorwärts! Hurra!"
Hut ab! Du schaust kein Spiel.
Den Himmel zu erstürmen gilt das ernste Ziel.
Er ist so nah!
Siehst, wie er aus dem Grase guckt dort oben?



Digitized by Google

Zwei Glockentöne, leicht vom Morgenwind gehoben,
Kommen vergnügt und ungezwungen
Dahergesungen.
„Wo geht denn hier der Weg?"
„Wir wollen durch den Kindersternenhaufen
Ueber den Hügel weg
Die lange Kirschenblütenstraße laufen."
Gesagt. Ein Sang, ein Flug:
Verschwunden in den Kirschen überm Hügelzug.

Der Kindersturm aber dort unten
Hat einen Igel gefunden.
In Anbetracht dessen
Ist der Himmel vergessen.

## Ein Gruß

Glöcklein, was bringt mir dein goldig Gesumm'?
Ein Grüßlein von ferne? Hum,
Sie sind dünn gesät,
Die einem ein Angedenken
Von selber schenken.
Gut, daß es in meiner Nähe besser steht.

Weißt du, wir drehen's um:
Ich hab' da in meinem Herzgänsespiel
Noch zwei Weltvoll Liebe zuviel.
Weiß nicht wohin damit,
Nicht links, nicht rechts auf Erden,
Wo nicht bestraft dafür zu werden.
Nimm du das mit.
Sing mit landaus,
Sing um jedes Haus,
Guck durch jedes Fensterlein,
Guck in jedes Herz hinein,
Und wo du hörst, daß eine Seele spricht:
„Ach Gott! an mich denkt niemand nicht",
Sag': „Doch!
's ist jemand noch."
Und ertränk' sie auf einen Guß
Mit meinem ganzen Liebesüberfluß.

Aber ums Himmelswillen, worum ich bitt':
Verrat' meinen Namen nit!
Denn weißt,
Daß mich der Dank nicht beißt.



Digitized by Google

## Scherzo

### 1. Der beſtrafte Störefried

Ich las von den Negern in Afrika.
Was meint ihr, welch Wunder mir da geſchah?
Aus dem hinterſten, finſterſten Kongolauf
Taucht plötzlich ein ſchneeweißes Nixchen auf.
Ich brummte: „Wie kommt dieſes Elfenbein
In den dunklen ſchwarzen Weltteil hinein?“

Ich ſaß ohne Argwohn am Taſtentiſch,
Der Rhythmus war ſchwierig, das Tempo friſch.
Wupp! fährt durch den biſſigſten Notenkopf
Des Nixleins verwegener Knotenzopf.
Ich ſchielte mit Schmerzen nach dieſem Motiv
Und ſpielte von Herzen zwei Terzen zu tief.

Ich ſah nach dem Garten, ob Buſch und Buchs
Auch ordentlich ſchaffe und weidlich wuchs.
Zufrieden begoß ich die Reſeda —
Da lag ſie von unten bis oben da.
Vor Schrecken ſchloß ich die Augen zu
Und goß mir die Kannevoll über die Schuh.

„Lieber Litho, lieber Photo, ach gib mir für Gold,
Womit ich ein Momentbild fixieren ſollt'.“
Er lieh mir Kollodium und borgte mir Leim,
Das trug ich mit tückiſchen Schritten heim.
Beſtrich ein Papier mit dem Glyzerin
Und legt' es als Falle auf den Schreibtiſch hin.

Nicht lange, ſo tuſchelt's und kichert's im Blatt,
Wie wenn etwas Liebes was Böſes vorhat.
Sie wies mir die Zunge gar flink und belebt,
Da ſtak ſie im chemiſchen Honig geklebt.
Jetzt biſt du gefangen, du böſer Nix,
Magſt zappeln und ſtrampeln, es hilft dir nichts.

Nun ſitz ich und ſchaffe gedeihlich in Ruh'
Und wink ihr manch Grüßchen über die Zeilen zu.

### 2. Drohung

Wenn du dich noch einmal unterſtehſt
Und mir im Kopf herumgehſt,
Hol' ich gleich nebenbei
Die Stadtpolizei.
Die hängt dir jedenfalls
Einen Schandbrief um den Hals,
Damit jeder es lieſt,
Was für ein Spitzbub' du biſt.



Digitized by Google

Wenn du mir das noch einmal machſt
Und mich im Traum anlachſt,
Juckt aus der Münſtertür
Der Kapuziner herfür.
Der malefizt dich mit ſeinem Latein
Von Schwarzkunſt ſo rein,
Daß von dir Hexenweib
Bloß das Apfelhäuschen bleibt.

Wenn du mir nur noch einmal kommſt
Und nicht gleich zu mir kommſt,
Hetz' ich mein Hündlein nach dir.
Das beißt dich zu mir.
Dann ſperr' ich dich, Gott ſei Dank,
In einen gläſernen Schrank.
Ein Schlüſſel hängt dran,
Daß ich auch hineinkann.

### 3. Strafpredigt

So! aha!
Nun biſt du endlich da!
Jetzt wollen wir deine Sünden
Von Anfang ergründen!
Sag', haſt du jemals von weitem entfernt
Phyſik gelernt?
Kann ein Körper auf einmal zugleich
Spazieren in Aſien und Oeſterreich?
Darf ein Ding ins Unendliche ſchwänzen
Oder hat's Grenzen?
Hat ſeine Augen im Kopf der Menſchenſohn
Oder zehn Stunden davon?
Alſo! wenn's doch unmöglich iſt,
Wie kommſt du mir, während du ferne biſt,
Mit deinem Mauskopf, den du doch auf dir haſt,
Durch die Luft, durch die Mauer zu Gaſt?
Wie darf ſo ein Knirps, ein Meter und ſechzig hoch,
Am Himmel kometen? und leuchten noch?
Wer erlaubt dir, mit bloß zwei Augenbrauen
Mich von überall haufenweis anzuſchauen?
Meinſt du, der heilige Weltenraum
Wär' ein Augapfelbaum?

Hältſt du Geſichtlein feil?
Obſtwagenvoll?
Ohne Frachtbrief und Zoll?
Gut! ich nehm' einen Teil.
Was koſt't denn das Stück?
Doch ich behalt's und geb's nicht zurück.



Digitized by Google

Eins von den beiden!
Es gilt entſcheiden.
Entweder ſei hier —
Dann gefällſt du mir.
Oder du biſt fort —
Wohlan, ſo bleib dort.
Aber nicht aus der Haut herausrennen!
Phyſik bekommen!
Sonſt kommt die Natur! —
Ja, fürchte dich nur! —
Und nagelt dir deine Flügelein zwei —
Sie iſt's imſtande —
An die Kuppel der Sternguckerei.
Die Zehen empor,
Wie der Habicht am Scheunentor.
Zur Warnung im Lande.
Und eine Schildwach' davor.
Pfui! ſchäme dich! Schande!

## 4. Das Schwälblein

oder

## das kleine Fräulein und der große Mann

Sitzt ein Schwälblein auf dem Draht,
Blinzelt nach den Mücken.
Wetzt den Schnabelapparat,
Putzt ſich Bruſt und Rücken.

Plötzlich mit dem Schwalbenſchwanz
Fängt es an zu wippen
Und im Drahtſeilſchaukeltanz
Auf und ab zu trippen.

(Der große Mann:)

„Hopſa! muntres Hirundell!
Doch wer ſpielt zum Reigen?"

(Das Schwälblein:)

„Aus dem Telephongeſtell
Hör' ich etwas geigen.
Eine feine Melodei
Spür' im Draht ich ſpinnen
Und der Text iſt auch dabei,
Doch ein Schelm ſitzt drinnen."

(Der große Mann:)

„Sag', wie ſieht die Stimme aus?"



Digitized by Google

(Das Schwälblein:)
„Hübsch, doch spitz hingegen."

(Der große Mann:)
„Wohin läuft der Text hinaus?"

(Das Schwälblein:)
„Munkelt deinetwegen."

(Der große Mann:)
„Einen Lindwurm spend' ich dir,
Fett und wohlerzogen,
Meldest du, was sie von mir
Wieder hat gelogen."

Kraut der Schwalm sich Kopf und Hals:
„Mög's zum Heil dir sprießen.
Doch mißfällt dir's allenfalls,
Laß dich's nicht verdrießen.
Also summt das Telephon,
Also surrt's im Drahte:"

(Das kleine Fräulein,
einer Freundin telephonierend:)
„Leihe keinem Menschensohn
Geist zum Prädikate.

Gläubig wie zum Osterfest
Kam ich anwallfahrtet.
Wie ein Ostereiernest,
Das den Hasʼ erwartet.

Gott! wie naht' ich seinem Haupt
Schüchtern und befangen!
Weisheits- hatt' ich froh geglaubt
Sprüche zu empfangen.

Meinst, ein einzig lehrreich Wort
Wäre mir gesprossen?
Komplimente und so fort,
Oder Narrenpossen!

Ach, wie schien mir da so klein,
Den ich stellt' auf Säulen.
Vor Enttäuschung, Scham und Pein
Hätt' ich mögen heulen.

Seither hab' ich schwaches Kind
Diesen Vers geboren:
Je gescheiter Männer sind,
Desto größ're Toren."



Digitized by Google

(Der große Mann zum Schwälblein:)

„Ach! du falscher Lästerfink!
Hol dich doch der Geier!
Meint sie, auf Verlangen, flink,
Leg' ich Ostereier?"

## 5. Heil

Krank? — du: krank? — Sag': „nein."
Das kann ja nicht sein.
Das wehren dir meine Gedanken.
Kann denn ein Lächeln erkranken?
Oder das liebe Wörtlein „gut"
Erfahren, wie etwas wehe tut?

Ich hatte bisher nichts andres gewußt,
Als du wärest ein Köpflein Sonnenschein
Zum Fenster hinein,
Dem Leben zur Lust.
Und nun willst du dich wie ein Tierlein gehaben
Und Schmerzen haben?
Ach was! das verstehst du ja nicht.
„Hellauf" heißt dein Gesicht.
Das guckt zu gescheit
Für unvernünftiges Körperleid.
Ein Vorschlag: werd' du im Grund
Ganz einfach wieder gesund.
Sag' nur dem Schicksal, ich laß ihm sagen,
Es soll doch die Bücher nachschlagen;

Es sei ein Versehen
Gewiß geschehen.
Du wärest zwölfmal gesegnet,
Daß dir kein Unheil begegnet.
Sag' ihm's. Es wird das begreifen,
Sich an die Stirne greifen
Und zornig die Höllenstufen
Hinunter rufen:
„Was für einem Nashorn von Nilpferd ist jetzt das eingefallen,
Meinen Liebling mit Krankheit anzufallen?
Gleich macht mir sie lieblich genesen,
Wie sie gewesen!"

Dann springst du lustig und nett
„Grüß Gott" aus dem Bett,
Wirfst Kissen und Decken umher:
„Ei, mir fehlt ja nichts mehr!
Hajupp, was soll mir denn fehlen?
Als jemand zu quälen!"



Digitized by Google

## 6. Segen

Jetzt das, jetzt das hingegen,
Das war jetzt aber lieb,
Daß du gesund geworden,
Wie mir ein Sternlein schrieb.

Jetzt geben dir dann die Sterne,
Die Engel und der Rest
Mit Fackeln und Kometen
Ein groß Familienfest.

So glänzender Verwandtschaft
Zähl' ich mein Haupt nicht mit,
Hab' nichts mit dir gemeinsam,
Als daß ich mit dir litt.

Was wirst du nun beginnen?
Ich weiß es leider schon:
Du stapfst dein Lebenspfädlein,
Das führt dich mir davon.

Mir bleibt nichts andres übrig:
Ich geh ins Atelier
Und schnitz' ein Segenswünschlein,
So gut ich es versteh'.

Das wärm' ich im Gemüte,
Leg's in den Sonnenschein,
Und daß es oben gelte,
Laß ich's vom Priester weihn.

Dann hurtig auf die Hauptpost,
Kleb' eine Marke drauf,
Versteht sich „eingeschrieben"
Jetzt fahr, mein Wünschlein, lauf!

Wenn dir das Päcklein zukommt,
Rufst du: „Wer schickt mir dies?"
Und buchstabierst den Namen,
Weißt kaum mehr, wie ich hieß.

Dann holst du eine Schere —
Neugierig ist man ja —
Doch kaum hast du's geöffnet,
Laokoon steht da.

Du weißt ja, was Konfetti
Und Serpentinen heißt:
Man kann sich nicht mehr lösen,
Wie sehr man sich befleißt.



Digitized by Google

Jetzt ist's um dich geschehen!
Kannst nie mehr traurig sein.
Stets schleifst du halt mein Wünschlein
Als Faden mit am Bein.

Daß du dich zornig umdrehst:
„Was ist das für ein Krebs?"
Hilft nichts. Denn Glück und Segen
Haften an dir. Erleb's.

## Der Hufschmied

Schwarzbrauner Hufschmied, ich will dir sagen:
Du sollst meinem Rößlein ein Eisen anschlagen.
Das Rößlein ist lahm.
Gertrud ist mein Nam'.
Das Eisen will ich ihm wohl anschlagen.
Was aber soll denn mein Lohn betragen?
Ich heiße Willfrid.
Umsonst tu ich's nit.

„Einen blanken Gulden sollst du bekommen."
Ein blanker Gulden mag mir nicht frommen.
Ein Küßlein ich will.
Das ist nicht zu viel.

„Eh' daß du Frecher ein Küßlein wirst haben,
Will ich zu Fuß mit dem Schimmelein traben.
Solch dreister Kumpan! —
Wohlan denn! fang an.

Schwarzbrauner Hufschmied, was machst du für Sachen?
Du tust ja die andern drei Eisen abmachen.
Was hat das für Sinn?
Erkläre, beginn."

„Ein Eisen ein Küßlein war ausbedungen.
Vier Eisen dem Schimmelein angezwungen
Gibt der Küßlein vier,
Wofern ich nicht irr."

„Schwarzbrauner Hufschmied, mach doch die Eisen,
So daß ich's nicht merke, heimlich im leisen,
Mach doch die Eisen, sag',
Noch einmal ab."

## Das Herz

Es kam ein Herz an einem Jahrestage
Vor seinen Herrn, zu weinen diese Klage:



Digitized by Google

„So muß ich Jahr für Jahr denn mehr verarmen!
Kein Gruß, kein Brieflein heute zum erwarmen!
Ich brauch' ein Tröpflein Lieb', ein Sönnchen Huld.
Ist mein der Fehler? ist's der andern Schuld?
Hab' jede Güte doch mit Dank erfaßt
Und auf die Dauer niemand je gehaßt.
Noch ist kein Trauriger zu mir gekommen,
Der nicht ein freundlich Wort von mir vernommen.
Wer weiß es besser, wie man Gift vergibt?
Wer hat in Strömen so wie ich geliebt?
Doch dieses eben schmeckt so grausam schnöde:
Da, wo ich liebte, grinst die leerste Oede."

An seinem Schreibtisch waltete der Herr,
Schaute nicht auf und sprach von ungefähr:
„Ein jeder wandle einfach seine Bahn.
Ob öd', ob schnöde, ei, was geht's dich an?
Was tut das Feuer in der Not? Es sprüht.
Was tut der Baum, den man vergißt? Er blüht.
Drum übe jeder, wie er immer tut.
Wasch deine Augen, schweig und bleibe gut."

## Rundschau

Allgemeineres

Schreibt der Kunstwart „zu hoch"?

Neulich erhielten wir diesen Brief: „Ich bin ein junges Mädchen und habe mir zu Weihnachten sehnsüchtiglich den »Kunstwart« gewünscht. Mit großer Freude und viel Wissensdurst arbeite ich täglich anderthalb Stunden daran." Dann kommt Lob für uns, das mit der Frage nichts zu tun hat, auf die es uns ankommt, und dann die Klage: „Aber vielleicht bin ich doch zu jung, zu unwissend dazu? Denn es scheint bei seinen Lesern ein Riesen-Wissen vorausgesetzt, und oft stehe ich vor einem Dunkel und habe niemand, der mir Licht machen könnte.

Da z. B. Knut Hamsun im Mozartheft. Ist das ein nordischer Dichter? Wenn nur wenigstens Geburtsort oder Land dabei stünde! Man tappt im Dunkeln und quält sich alles zu durchsuchen und alle zu fragen und niemand weiß es. Denn ich bin allein auf mich angewiesen in allem was ich lernen will.

Bitte, lieber Kunstwart, berücksichtige Deine jungen, noch so dummen Leserinnen, denen Du doch den Weg zu allem Schönen und Großen zeigen sollst. Herzlichen Dank ernteſt Du dann sicher in tausend jungen Herzen!"

Ueber diesen Brief haben wir nicht gelacht. Und nicht nur deshalb nicht, weil er viel zu liebenswürdig dazu ist. Nein, er rührt auch an eine der ernstesten Fragen für uns Schriftmenschen, an die: „wie mach' ich's recht, wenn mein Leserkreis ganz verschiedenaltrige und überhaupt verschiedenartige Menschen umfaßt?" Hätten wir in diesem Falle dazu gesetzt, daß Knut Hamsun ein zeitgenössischer norwegischer Prosadichter ist, als wie „schleppend", wie „schulmeisterlich" hätten das andere



Digitized by Google

Leser empfunden und gerufen: „haltet ihr vom Kunstwart uns denn für junge Mädchen?“ Nun sind uns die jungen Mädchen durchaus nicht gleichgültiger als die älteren Herren, denn aus ihnen werden die Mütter, denen die erste Erziehung des neuen Geschlechtes anheimfällt, auf dem unser Aller Hoffnung steht. Aber besondere Rücksicht nehmen können meine Mitarbeiter und ich trotzdem auf diese jungen Leserinnen nicht. Schon deshalb nicht, weil in ein paar Jahren die Werdenden Gewordene sind, die dann selber ihr ganzes weiteres Leben lang zu den „Andern“ gehören und zu der Klage ein Recht hätten: „haltet ihr vom Kunstwart uns denn für junge Mädchen?“

Das Nichtverstehen und das Sichirren ist, liebes Fräulein, bei uns Schreibern wie bei Ihnen, den Lesern und Leserinnen, wohlversichertes Menschenrecht. Wir Schreiber — wie oft haben wir uns verlaufen, wie oft führte ein Weg nicht zum Ziel, und von wie vielen Zielen jenen wir's heutigen Tages noch nicht, wo in der Nebellichtung sie nun eigentlich stehen! Wir sind vorwärts gekommen, weil wir unsern Lesern zugemutet haben, mit uns zu suchen, mit uns zu arbeiten. Wir schätzten sie eben zu hoch ein, als daß sie nur Zeitvertreib und Amüsement wollten, und uns zu hoch, als daß wir uns zutrauen konnten, wir hielten's auf die Dauer als Zeitvertreiber und Amüseure aus. Manche nannten das fad, andre schulmeisterlich — die mußten und müssen sich eben andre Blätter suchen.

Eigentlich, liebes Fräulein, soll es uns doch zunächst nicht auf die Zeitschrift selber ankommen, sondern ganz allgemein darauf: daß es in unserm Vaterlande immer noch schöner und besser werde, als es ist, und daß in jedem von uns das Gefühl sich bilde: bei der Arbeit daran bist du auch mit dabei. Wie schön diese Arbeit sei, eine Arbeit bleibt sie. Aber sie wird einem jeden leichter von Tag zu Tag. Wissen Sie, wie man fremde Sprachen lernt, für die es keine Lehrbücher gibt? Wie auch z. B. Schliepmann, der Entdecker, das homerische Griechisch, oder Vonus, der uns neulich die alten Geschichten übersetzt hat, altisländisch gelernt hat? Sie nahmen ein Stück, von dem schon eine Uebersetzung da war, und das Original und verglichen nun Satz für Satz darauf. „Noch zu dumm“ kamen sie sich dabei im Anfang auch vor — es stimmte und stimmte mit den Wörtern nicht. Aber allmählich kamen sie dahinter — „ganz von selbst“. Allmählich werden auch Sie hinter die Kunstwartbeiträge kommen — „ganz von selbst“, denn der eine wird immer den andern aufhellen. Und wenn Sie jetzt noch den einen oder andern nicht verstehen, so lassen Sie ihn ruhig beiseite und lesen Sie nur, was Sie wirklich schon interessiert. Bleibt das Ungelesene ungelesen — Sie sind noch jung, es wird nicht viel schaden! Vielleicht aber sagen Sie dem Zurückgesetzten später einmal wieder guten Tag. Und vielleicht werden Sie sich dann wundern, wie hübsch verständlich er nun zu Ihnen spricht. Wollen wir's versuchen? A

### Ein Segen von Stiftungen

hat sich zur silbernen Hochzeit des kaiserlichen Paares über Deutschland und darüber hinaus ergossen, weil der Kaiser bestimmt kundgegeben hatte: nicht Geschenke an ihn und seine Gattin persönlich, wohl aber gemeinnützige Stiftungen würden sie beide erfreuen. Es würde an dieser Stelle zu weit führen, wollten wir im Einzelnen aufführen, für wie überaus verschiedene Zwecke nun Stiftungen gemacht worden sind, obgleich es wahrlich nicht ohne Interesse ist,



Digitized by Google

zu sehen, nach wie viel verschiedenen Richtungen hin die Gemeinden und Behörden irgend etwas für wünschenswert hielten, das doch nicht gerade nötig schien, das man nur angreifen mochte, wenn's einmal etwas „Uebriges" zu tun galt. Wir begnügen uns heute mit dem Wunsch: möge das Beispiel des Kaisers in dieser Beziehung maßgebend werden! Ueberflüssigeres gibt es ja nicht, als die „künstlerischen" Prachtgebilde, mit denen die Großen der Erde so oft zu ihrer eignen stillen Verzweiflung heimgesucht werden, zumeist Protzereien, die auch zur Veräußerlichung von Kunst und Kunstgewerbe ihr großes Teil beigetragen haben.

Literatur

## Neue Dramen*

„Familienväter." Tragische Komödie in drei Akten von Dietrich Eckart (Modernes Verlagsbureau Curt Wigand, Leipzig und Berlin). Wer sehen will, wie sich die Welt des Journalismus innerhalb fünfzig Jahren verändert hat, der lese erst Freytags „Journalisten" und sodann diese moderne Tragikomödie. Schon der rein äußerliche Umstand, daß im Personenverzeichnis kein einziger weiblicher Name vorkommt, scheint darauf hinzudeuten, wie an Stelle eines mit Romantik gewürzten Lustspiels der harte Kampf ums Dasein getreten ist, den nur noch Männer ausfechten. Die Familienväter sind die Redakteure der Hintzeschen „Universalzeitung" in Berlin, von denen der jüngste, der arme Teufel Heidenreich, etwas höher hinausmöchte. Er hat ein Theaterstück geschrieben, das eben die Zustände, die wir vor Augen sehen, persifliert und bei der Première den Beifall des Publikums findet. Der reiche Herr Hintze weiß jedoch die Wiederholungen zu verhindern, und Heidenreich, der im ersten Glücksrausch seine Redakteurstelle gekündigt hat, erschießt verzweifelnd seine alte Mutter und sich selbst. Diese Fabel, die bei Einheit des Ortes und der Zeit mit bemerkenswerter Technik ausgestattet ist, trägt das Drama, mag ihr auch kein anderer Wert als dieser zukommen. Aber selbst wo der Hauptakzent, wie hier, auf einer unbarmherzig objektiven Menschenzeichnung liegt, ist dramatische Wirksamkeit gewiß keine zu verachtende Zugabe. Durch sie unterscheiden sich Eckarts „Familienväter", deren häusliches Elend allenthalten verschämt aus ihren Worten schaut, vorteilhaft von sonstigen naturalistischen Milieustudien. Wer weiß: wäre dieses Stück, das Knappheit der Komposition mit Schärfe des Details verbindet, vor fünfzehn Jahren herausgekommen, es hätte Epoche gemacht!

„Demetrios." Tragödie in fünf Akten von Paul Ernst (Inselverlag, Leipzig). Paul Ernst hat das von Schiller und Hebbel behandelte Problem neu in Angriff genommen und nicht nur zeitlich in eine ferne Vergangenheit (ins alte Sparta) zurückverlegt, sondern auch innerlich vertieft. Die Tragik des betrogenen Betrügers sehen wir bei ihm von einer noch größeren umgeben: eine Mutter rettet durch eine Notlüge ihren Sohn vor dem Martertode am Kreuz und muß dafür sehen, wie er von der Welt seelisch ans Kreuz geschlagen wird. Noch komplizierter wird der Konflikt dadurch, daß der Sklave Pytheas wirklich königliches Blut in seinen Adern hat, denn seine Mutter, die Sklavin Tritäa, war als Amme des echten Demetrios dem Uebermut des Herrschers

* Hiermit führen wir eine neue Abteilung ein. Sie soll den interessantesten der Dramen gewidmet werden, die vorläufig nur als Bücher veröffentlicht sind. A



Digitized by Google

preisgegeben. Sie selbst ist es, die ihrem Sohn, wie seine Stellung als Usurpator unhaltbar zu werden anfängt, dieses Geheimnis entdeckt, weil ihre Liebe glaubt, ihn so zur Flucht bewegen zu können. Aber das königliche Blut in Pytheas-Demetrios harrt aus, bis die zunehmende Verwicklung der Ereignisse ihn vor die Wahl stellt, entweder sich als Betrüger zu bekennen oder Tritäa vor offener Versammlung zu töten. Da erst zerbricht der Mensch am Sklaven und der Sklave am Menschen, er vermag es nicht und fällt unter den Streichen der Empörer. Diese Führung des tragischen Motivs steht offensichtlich unter dem Einfluß der Hebbelschen Theorie von der Selbstkorrektur der verletzten sittlichen Weltmächte. Das Stück ist in origineller Versprache geschrieben, in der aber nicht selten prosaische Wendungen und zahlreiche Inversionen unangenehm auffallen. Konrad Falke

Neue Erzählungen

„Das Haus am Abhang." Roman von Siegfried Trebitsch (S. Fischer, Berlin). So recht ein Buch, wie es die Jüngsten unter den Wienern lieben. Das Problem ausgetüftelt und etwas anrüchig. Eine Schwindsüchtige verführt den sie behandelnden Arzt, trotzdem er mit ihrer besten Freundin verlobt ist. In einer nur allzu kühlen, aber geschickten Art wird das in seinen Voraussetzungen und Folgen auseinandergelegt. Also ein unmoralisches Buch? Beileibe nicht! sagt Trebitsch. Vielmehr ein Buch höchster Moral. Man sehe sich nur den Abschiedsbrief an, den der verführte Stefan an seine Braut schreibt, bevor er sich erschießt. Also: „Jetzt, da ich mit dem Schmuck allergrößter Leiden, mit der Zier der tiefsten Lebenswunden vor Dich hintreten könnte, jetzt ist alles zu Ende . . ." Stefan hat seinen Stil an Hofmannsthal verbildet und fühlt sich nun als Märtyrer. Von der Freundin, die ihn verführt, aber schreibt er in diesem Brief: „Es war ihr vergönnt, ihr Dasein reichen Erfüllungen zuzuführen." Wieso? Nun, sie hat ein Kind von Stefan. Er verlangt, daß die frühere Braut dies Kind nach seinem Tod zu sich nehme. „Die Meute wird Dich um seinetwillen verfolgen. Dadurch werden sie Dich ganz von selbst auf den Weg drängen, auf dem Du den Guten begegnen kannst." Wenn ihr aber einmal ein Mann begegnet, „der jedem Deiner Worte sofort Glauben schenken und ihre lautere Wahrheit fühlen kann", dann soll sie ihn heiraten. So großmütig ist Stefan! Nachdem er die frühere Braut noch vor der Kirche gewarnt hat in Worten, die zeigen, daß er auch im Nietzsche gelesen, nachdem er sie durch diesen Brief „mit den heiligen Sakramenten des Lebens versehen hat", erschießt er sich. „Heiter, sühnefroh, und fast wie ein Sieger." Wenn einmal ein Späterer die ganze Begriffsverwirrung, Wortverstiegenheit und Gefühlsentartung mancher unsrer jüngeren dichtenden Zeitgenossen zum Gegenstand einer kulturgeschichtlichen Abhandlung machen wollte, würde dieser Roman für seinen Zweck eine Fundgrube sein können. Ein trauriges, aber sehr bezeichnendes Dokument neuester Kunst!

„Klein Jöta." Von Herbert Oczeret (Inselverlag, Leipzig). Es wird erzählt, wie die kleine, zehnjährige, blasse, verschlossene Jöta von Kronburg durch ihre Kinderneigung zu dem kräftigen, durch und durch gesunden Ralph Schwanhardt ein offenes, blühendes, lustiges Kind wird. Also eine Kindergeschichte. Eine solche hat von vornherein des Lesers Teilnahme, und man muß sagen, daß Oczeret versteht, diese auch wach zu halten. Die Kinder-



Digitized by Google

liebe ist mit zarten Strichen, mit vielen hübschen Einzelzügen geschildert. Auch das unglückliche Verhältnis Jötas und ihrer Mutter ist lebenswahr dargestellt. Die leidenschaftliche, von ihrem Manne vernachlässigte Frau hat sich ein kluges, lebhaftes Kind gewünscht, der verschlossenen, blassen Jöta entfremdet sie sich. Als das Kind aber so wird, wie Frau von Kronburg es sich gewünscht, wird die Mutter eifersüchtig auf Ralph, der das zustande brachte, und schließlich mitschuldig an Klein Jötas Tod. Bis auf dies Ende ist die Erzählung künstlerisch wohl gelungen. Der Schluß ist es nicht. Gewiß kommt es im Leben öfter so, wie es hier erzählt wird, aber selbst im Leben beugen wir uns vor einem solchen Ende nur als vor einem unbegreiflichen Schicksalsschlag und finden es ungerecht. In der Erzählung wird dieser Tod erst recht als ungerecht und grausam empfunden. Der Autor hatte alle Vorbedingungen erfüllt, daß Jöta und ihre Mutter sich wiederfinden konnten, künstlerisch lag keine Notwendigkeit vor, das Kind sterben zu lassen.

„Der verschlossene Garten." Novellen von Georg Hirschfeld (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart). Es sind keine Novellen, sondern kleine Skizzen und Stimmungsbilder. Oft verschwimmen alle Konturen hinter einer weichlichen Sentimentalität. Wie blasse Nebel legt es sich um den Leser, daß er verzweifelt herumtappt und nicht aus noch ein weiß. Stimmung ist gewiß eine schöne Sache, aber nichts als Stimmung, nichts als weichliche Lust und eine fast weibische Resignation, das kann ein leidlich gesunder Mensch auf die Dauer nicht aushalten, zumal nun schon seit mehr als einem Menschenalter mit solcher Stimmungskunst reichlich viel Unfug getrieben ist. Dann wieder rafft sich Hirschfeld plötzlich auf und will etwas ganz Starkes und Hartes schaffen. Wie etwa die Geschichte: Der Tiger. Aber man glaubt ihm diese Stärke nicht, sie wirkt wie eine Pose. Es ist traurig, mit anzusehn, wie schwer dieser Autor unter seinem jungen Ruhm gelitten hat. Hätte man sein zartes Talent in Ruhe und ohne Lärm reifen lassen, wäre ihm jetzt wohler und dem Leser seiner Werke auch. Sie kranken an einem zu großen Wollen, das er seinem Namen schuldig zu sein glaubt, und unter der bitteren Erkenntnis, diese Schuld nicht einlösen zu können. Das macht den Autor und seine Geschichten so müde, verzagt, resigniert. Gott schütze uns vor unsern Freunden!

Max Groth

## Umschau

Heinrich Heine hat wieder einmal inmitten der Literaturgespräche gestanden. Es ist heut nicht mehr ganz so schlimm, wie vor achtzehn Jahren, als auf den Anruf „Heine" vor des einen Phantasie ein wilder Verräter am deutschen Volk prompt wie der Haarteufel aus der Federbüchse heraufschnellte, während vor der des andern ein Lichtengel mit der Lyra erdwärts schwebte — man sieht doch wenigstens schon hier und da einen Menschen in Heine, wie er aus Himmelsfreud und Teufelsleid gemischt ist. Trotzdem gehört das Thema auch jetzt noch zu den unerquicklichsten, weil noch heute ganz wenige es ruhig betrachten können. Wir haben unsre eigene Meinung dazu wiederholt, zuletzt im ersten Januarhefte 1900 gesagt, und brauchen sie heut nicht zu wiederholen.

Im vorigen Hefte erwähnten wir den Aufruf zu einem Heinedenkmal von Alfred Kerr. Aus den Stimmen für und wider verzeichnen wir die folgenden: die „Kölnische Zeitung" meint, das deutsche Volk liebe



Digitized by Google

Heine mit Zärtlichkeit, und es sei absurd, die Denkmalsfrage so zu besprechen, „als ob nur ein ganz kleiner Kreis echte Heine-Verehrer in sich schließe, sonst aber eine allgemeine Abneigung" gegen die Denkmalsidee herrsche. Eine kindliche Weltunkenntnis abseits stehenden Literatentums ahne nicht, was eigentlich der Kernpunkt der ganzen Frage und wie ganz unangebracht es hier sei, wieder auf den deutschen Philister zu schelten. — Diesen Kernpunkt sieht die „Kreuzzeitung" darin, daß die Juden es wieder einmal mit einem Aufrufe versuchten. „Heine als antiagrarischer Poet, flankiert von Marx und Lassalle — nur Geduld, der Zukunftsstaat wird nachholen, was die »feige und laue« Gegenwart verabsäumt hat." Die „Staatsbürger-Zeitung" widmet der Sache einen Leitartikel. Wenn unsere Jugend verrohe, so liege „durchweg ein Band der Schriften Heines auf dem Wege ins Verderben". Der Mann, dem Glaube und Vaterland stets nur Narreteiding geblieben, verdiene kein Denkmal. In den „Münchner Neuesten" tritt M. G. Conrad für den Dichter ein. Er lebe immer noch, und weder Feinde, Nachahmer oder die Legion jener Allzuzärtlichen und Hysterischen habe ihn umzubringen vermocht, „die ihn um jeden Preis auf deutschem Boden bedenkmalen wollen". Der „Hamburgische Korrespondent" ist mit Kerr einer Meinung darin, daß Heine ein Denkmal, wenn auch nicht als Spötter und Zyniker, so doch als Lyriker haben müsse. Da am Rhein wenig Neigung zu finden sein werde, schlägt er die Nordsee, genauer Helgoland als Stätte vor. Auch die „Vossische Zeitung" spricht durch Alfred Klar für ein Denkmal. „Wir brauchen ein Dokument gegen das Kleinliche und Stumpfe, das — mißtönig in die Welt unserer geistigen Einheit hereindringt..." Die „Neue Freie Presse" dagegen lehnt ab: „Heine ist nicht der Mann für ein Trutzmonument, ein Justamentdenkmal, er hätte sich bedankt für einen Stein, den man unter polizeilichen Schutz stellen müßte, damit ihm nicht allerhand Unglimpf widerführe." Die „Berliner Börsen-Zeitung" fragt: „Wo gibt es einen andern großen Mann aus literarischen oder politischen Gebieten, der nach fünfzigjähriger Grabesruhe eine posthume Zeit noch so erregt wie dieser?" Freilich, er sei zu weit gegangen; aber wo sei die starke Persönlichkeit, die lauter und rein bis zum Grabe ohne Fehl und Tadel ginge? Wenn ihm jetzt ein besseres Denkmal errichtet werde, als vor einiger Zeit in Amerika, so „wollen wir alle uns herzlich freuen". Der „Vorwärts" warnt vor dem Begeisterungsschwindel der Bourgeoispresse: „Die Gemeinde der wirklichen Heine-Verehrer ist unter den bürgerlichen Schichten in den letzten Jahrzehnten eher kleiner als größer geworden." Als lebendige Kraft zu wirken vermöge er nur im modernen Proletariat. Dem widerspricht die „Post": „Wer Heine kennt, an ihn herangetreten ist aus Interesse für diesen eigenartigen reich begabten, aber ganz zuchtlosen Geist, ohne sich beirren zu lassen durch einseitige Voreingenommenheit oder blinden Haß, der kann nur lachen bei dem Gedanken, ihn sich ernstlich als Führer und Vorkämpfer des Proletariats vorzustellen." Die „Hilfe" sucht zu erklären: Das literarische Urteil über Heine möge schwanken, das Entscheidende sei, „daß man Heines Intellektualismus, seine rücksichtslose Bewußtheit als einen kulturellen und sozialen Faktor zu empfinden lerne. Und daß man verstehe, wie dieser so kluge Kopf ein ungemein empfängliches Ohr für alle Schwingungen der Zeit besaß..." Merkwürdiger-



Digitized by Google

weise trete uns Heine, der aristokratische Demokrat, als der Lieblingsdichter des deutschen Proletariats so und so oft entgegen. Er werde empfunden „als der Mann, dessen Lied und Wort einer werdenden Zeit angehört." Umstritten, so führt Karl Strecker im Anschlusse an die Denkmalsfrage in der „Tägl. Rundschau" aus, seien vornehmlich die Dinge und Menschen, so sich nicht ohne Umstände rubrizieren und etikettieren lassen. „Liebe und Haß kämpfen noch heute am Grabe Heines, und wer wollte sagen, ob er mehr Apoll oder Faun gewesen?... Die Melancholie, die sentimentale Träumerei überwog in ihm so sehr, daß er nicht hätte atmen können, wenn nicht der zynische Gegenpol gereizt aufschnellenden Spottes das Gleichgewicht wieder hergestellt hätte." Auch in seinen Shakespere-Studien, auf die Strecker dann eingeht, sei er immer ehrlich, immer Heinrich Heine gewesen.

Der Zeitschrift „Die Schweiz"
sind wir eine Ehrenerklärung schuldig, denn wir haben ihr trotz unsres Lobes (Kw. XIX, 9, S. 522) doch durch die Andeutung unrecht getan, daß sie früher besser gewesen sei, als jetzt. Sie war im Anfang besser, als dann jahrelang, und das hatte jene Bemerkung veranlaßt, die ohne Nachprüfung der neuesten Entwicklung niedergeschrieben war. Seit einiger Zeit befindet sich nämlich „Die Schweiz" wieder entschieden im Aufschwunge. A

## Theater

### Berliner Theater

Arthur Schnitzlers erst vor wenigen Monaten erschienene Musikkomödie „Zwischenspiel" war ganz auf piano und pianissimo gestimmt; sein jüngstes Schauspiel „Der Ruf des Lebens", das nicht in Wien, sondern zuerst am Berliner Lessingtheater an die Oeffentlichkeit getreten ist, versucht es einmal wieder mit einer kräftigeren Tonart. Die beiden ersten Akte sind szenisch betrachtet wohl das herzhafteste und stärkste, was der sonst so leise Wiener Poet seit seinem „Grünen Kakadu" auf die Bühne gebracht hat. Ein Vatermord und ein Gattenmord, beide auf offener Bühne vor den Augen und Ohren der entsetzten Zuschauer vollzogen! Ein Jammern und Schreien über eine solche Anhäufung roher theatralischer Effekte erhebt sich bei all denen, die eine Veredelung des Theaters allein von der Erziehung zum Intimen und Leisen erwarten und die, sobald nur eine Pistole knallt, schon von Rückfall in dramatische Barbarei reden. Ich kann mich für dieses Trappistentum auf der Bühne nicht erwärmen und wäre der letzte, der einem den Sinn und Zweck der dramatischen Kunstform in robuster, schallender Handlung erkennenden und erfüllenden Dichter daraus einen Strick drehen möchte. Trauliche Kaminstunden können wir daheim bei umschleierter Lampe vor einer Novelle oder einem Gedichtbuch verträumen oder versinnen; wer sich mit Hunderten zusammen vor die Bühne setzt, um, was sich da oben in gedrängter Augenblicksfülle, von leibhaftigen Menschen getragen, vor ihm abspielt, zugleich mit jenen allen und gesteigert durch ihr Miterleben in sich hereinfluten zu lassen, der verziehe nicht gleich den Mund zum Schmollen, wenn Scherben klirren und eine Patrone explodiert! Nur die Bedingung freilich muß dabei erfüllt sein: es muß Leben, echtes, starkes und gesundes Leben sein, um dessen Sein oder Nichtsein es sich handelt. Mord und Totschlag um Spielereien und Spintisiereien eines müßigen Kopfes sind allerdings „Theatereien", die noch ein paar Rutenstreiche mehr verdie-



Digitized by Google

nen als die Sünden wider den Sinn und Geist der Bühne, welche die zum Flüstern gedämpfte Intimitäts- und die am Boden kriechende Milieukunst auf dem Gewissen haben. Zwei Akte lang kann diesmal ein gutgläubiger Optimist bei Schnitzler wirklich die Hoffnung hegen, das „Leben" werde nicht bloß im Titel stehn, sondern auch im Drama erblühen. Die Erinnerung an die gesättigte Fülle im „Schleier der Beatrice" taucht auf, und da hier, im „Ruf des Lebens", wie sich bald zeigt, der Bau der Handlung einfacher und durchsichtiger, die Gedankenfracht leichter ist, so wird, denkt man, auch die Natur sich williger enthüllen. Aber darin täuscht man sich. Auf dem Wege aus der italienischen Renaissance in die Wiener Biedermeierzeit der vierziger Jahre ist wohl ein gut Teil von Gedankengut und Formschönheit verloren, nicht ein Spürchen aber an Kraft und Lebenswahrheit gewonnen worden. Wieder einmal ist es der — Wider-Streit kann man nicht gut sagen, besser: das Wider-Spiel von Tod und Leben, von Daseinslust und Sterbensfurcht, die den Dichter des „Leutnant Gustl", der „Lebendigen Stunden" und des „Einsamen Weges" zur Gestaltung lockt, und wieder möchte er sich gerne auf die Seite derer schlagen, die dem Ruf des Lebens gehorchen, auch wenn ihr Weg sie über „Untreue, Buhlerei und Mord" führt. Aber wie seine Geschöpfe im Grunde viel zu schwächlich gebaut sind, um diesen Weg mit Willen und Konsequenz zu gehen, so ist ihr Dichter viel zu zage, um sich selbst nicht zur Besänftigung seines rebellierenden Gewissens nachträglich allerlei einlullende und versüßende Tränklein zu mischen. Was ist es am Ende auch, warum Marie, die tagaus, tagein ans Krankenbett ihres hämisch-tyrannischen Vaters gebannt ist, ihm den Tod ins Trinkglas schüttet? Sie will leben und den Ruf ihrer Jugend erfüllen, geradeso wie ihre Base Katharina, die früh vom Tode Geküßte, getan hat und wie die jungen Offiziere der blauen Kürassiere tun, deren Regiment, wie sie wissen, beim ersten Gefecht des eben ausgebrochenen Krieges dem sicheren, unabwendbaren, lückenlosen Untergange geweiht ist. Aber was nennt sie „Leben"? Eine Freudennacht in den Armen dessen zubringen, mit dem sie einmal ein paar Ballstunden durchtanzt hat, der seitdem nicht mehr aus ihren Sinnen gewichen ist und der nun gleichfalls mit dem Morgengrauen ins Verderben reiten soll! Gewiß braucht der Dichter, zumal der Dramatiker, ein gedrängtes oder abgekürztes Symbol für die Versinnlichung so vielstimmiger Mächte, wie es das „Leben" ist — aber was Schnitzler dafür wählt, kann nur die ausgemachte Unreife oder eine völlige Halt- und Zuchtlosigkeit des Charakters ergreifen. Aller Witz seines geistreichen Kopfes, alle Künste seiner Psychologie vermögen einen Vatermord nicht zu rechtfertigen, hinter dem kein höherer Preis als dieses Pseudoleben steht. Auch was die blutjunge Frau des ergrauenden Obersten just in dem Augenblick noch einmal in die Kammer des todgeweihten Offiziers treibt, wo eben Marie hereingeschlüpft ist, um nun hinter den Vorhängen Zeugin einer furchtbaren Abrechnung zwischen dem Betrogenen und der Betrügerin zu werden, auch das ist nichts weniger als die große allbezwingende Leidenschaft des Herzens und der Seele, der Leben ein Tand und Tod ein Siegerkranz sein darf. Wie Schnitzler zweimal, in der Schlußszene des ersten und in der des zweiten Aktes, wildeste Lebenslust und blutiges Todesgrauen auf engem Raum zusammengedrängt hat, das zeugt von der Kühnheit seiner Phan-



Digitized by Google

tasie und der Energie seines dramatischen Ausdrucks, aber sofort legt sich über diesen rein ästhetischen Kunstgenuß wie ertötender Rauhreif die Frage: sind das noch fühlende Menschen oder sind es nur noch Trieb- und Sinnentiere, die von den noch warmen Leichen eines Vaters und einer Geliebten weg flugs ins Hochzeitsbette steigen können? ... Immerhin, ich kann mir eine tragische Größe und Rücksichtslosigkeit denken, die auch darüber hinweg zu einem Gipfel der Rechtfertigung und Sühne schritte. Statt dessen — was tut der letzte Akt? Er sammelt mühsam und greinend die Brosamen der Entschuldigung und der Resignation: „Sie leben, Marie ... und es war ... Auch seit jener Nacht und seit jenem Morgen fliehen die Tage und Nächte weiter für sie hin. Auch daß Sie über Feld und Wiesen spazieren gehen, daß Sie Blumen pflücken, daß Sie hier mit uns reden unter dem leuchtenden Mittagshimmel, ist Leben. Nicht minder als es jene Nacht gewesen ist, da es Sie aus verstörter Jugend nach dunkeln Abenteuern lockte, die Ihnen heute noch als Ihres Daseins letzter Sinn erscheinen. Und wer weiß, ob Ihnen nicht später — viel später einmal aus einem Tag wie der heutige der Ruf des Lebens viel reiner und tiefer in die Seele klingen wird, als aus jenem andern, an dem Sie Dinge erlebt haben, die so furchtbare und glühende Namen tragen wie Mord und Liebe." Gewiß ließen sich auch an dieser Dichtung Schnitzlers, zumal mit Hilfe der Buchausgabe (Berlin, S. Fischer), viele Feinheiten der Psychologie und der Charakeristik, viele nicht bloß geistreiche, sondern auch tiefsinnige Lebensweisheiten aufdecken, aber man fragt sich billigerweise, ob das von irgend einem Belang sein kann für die Wertung eines Werkes, dessen sittliche Grundbegriffe so im Dunkeln tappen oder in die Irre gegangen sind, wie die im „Ruf des Lebens". —

Ueber Schauspielkunst wird an dieser Stelle für gewöhnlich nur dann gesprochen, wenn ihre Aeußerungen grundsätzliche Fragen von Bedeutung aufwerfen. Das ist nun bei dem Gastspiel, das vor kurzem die Gesellschaft des Moskauer Künstlerischen Theaters in Berlin eröffnet hat, zweifellos der Fall. Schon weil diese einem fremden, halb orientalischen Lande und einer ganz anders gearteten Rasse entstammende Kunst interessante Vergleiche mit den gegenwärtigen Strömungen und Bemühungen unserer heimischen Bühnenkunst anregt, wie wir sie — um nur das hervorstechendste Beispiel heranzuziehen — namentlich unter den Reinhardtschen Regie hervortreten sehen. Heute, wo diese Zeilen zum Satz gehen müssen, ist erst die kleinere Hälfte des russischen Spielplanes erfüllt; aber da auch in diesem Teile bereits beide dramatische Stilarten vertreten sind, der klassisch-heroische in des Grafen Alexej Tolstoj Geschichtsdrama „Zar Feodor Joannowitsch", der modern-realistische in Anton Tschechows „Onkel Wanja" — so werden sich, hoffe ich, die daraus geschöpften Urteile auch noch den gesamten Darbietungen gegenüber stichhaltig zeigen. Immerhin wird noch ein kritischer Rückblick auf das Ganze folgen müssen.

Was bei diesem Moskauer Gastspiel unsere höchste Bewunderung herausfordert, ist nicht sowohl die Regie im engeren und sachlicheren Sinn, also die Behandlung des Bühnenmechanismus und der Bühnenbilder, mit einem Wort die „Ausstattung", als vielmehr das Einzel- und das Zusammenspiel, die schauspielerische Darstellung. Die Russen haben Gelegenheit gehabt, uns in dem Mitteldrama der Tolstojschen Trilogie, das auf einem breiten, bunten und man-



Digitized by Google

nigfach bewegten Hintergrunde die politischen und häuslichen Wirren unter dem letzten Rurik-Sprossen, bald nach Iwans des Schrecklichen Tode, schildert, ein farbenreiches Gemälde aus ihrer vaterländischen Geschichte und aus ihrem heimischen, damals noch völlig ungebrochenen Volkstum zu entwerfen, wie sie gleich darauf das Tschechowsche Stück in den Stand setzte, uns ein mit intimster Beobachtungsgabe erfaßtes Bild aus dem russischen Land- und Gesellschaftsleben der so ganz anders gearteten Gegenwart vor Augen zu führen. Ein Feld, weit und offen genug, um all ihre Inszenierungskünste zu entfalten und diese mit den unsern sich messen zu lassen. Was sie dabei an stil-, zeit- und stimmungsgerechter Ausstattung gezeigt haben, besteht auch vor unserer heute aufs äußerste geschärften Kritik in allen Ehren — aber zu erröten brauchen unsre besten Regisseure vor den russischen Leistungen in dieser Beziehung nicht. Selbstverständlich bringen die Gäste für die russische Landschaft, für die byzantinische Architektur und Ausstattung des Zarenpalastes, für die Geräte und die Kostüme manches aus ihrer Heimat mit, was bei uns — sagen wir in Aufführungen des Schillerschen „Demetrius" oder des Erlerschen „Zaren Peter" — nicht so echt und naturgetreu gezeigt werden kann; selbstverständlich auch weht uns aus ihrem „Onkel Wanja" ein ungleich vollerer und kräftigerer Hauch der russischen Gegenwartskultur entgegen, als ihn uns etwa die noch dazu recht mittelmäßige Aufführung desselben Stückes am früheren Berliner Theater zu vermitteln vermochte. Aber die eingeborene Stimmung eines Bühnenwerkes, seine malerisch-musikalischen Werte, kurz gesagt: die innere Melodie einer dramatischen Dichtung hat uns die Reinhardtsche Regiekunst und früher, zu Zeiten des Naturalismus, auch die Brahmssche im Deutschen Theater ebenso rein und getreu widergespiegelt. Man denke an das „Friedensfest" und den „Fuhrmann Henschel" bei Brahms, an den „Sommernachtstraum" und den „Kaufmann von Venedig" bei Reinhardt! Ja, wir dürfen, ohne uns nationalistisch zu überheben, getrost sagen, daß wir über den Stand der Moskauer Regie, soweit damit die Behandlung des äußeren Bühnenbildes gemeint ist, um eine Stufe emporgekommen sind. Den harten Zusammenstoß plastischer und beweglicher Naturgegenstände (die Bäume im „Sommernachtstraum"!) mit gemalten Requisiten, wie das russische Zarendrama ihn mehrmals und wie ihn einmal auch das Tschechowsche Stück zeigte, haben wir heute überwunden; unsere Behandlung des Hintergrundes weiß freiere und lichtere Durch- und Ausblicke zu schaffen; unsere Ueberwindung der Beleuchtungsschwierigkeiten und der niederträchtigen Luftsoffiten hat Fortschritte gemacht, mit denen sich die russische Technik nicht messen kann. Soviel zur Steuer der Gerechtigkeit einer Tugend, die der Deutsche ja niemals leichter vernachlässigt, als wenn es sich um die Würdigung heimischer Verdienste handelt.

Nun aber zum Spiel, zum Einzelspiel und zum Zusammenspiel. Hier sind uns die Russen — immer vorausgesetzt, daß ihre künstlerische Bühnenentwicklung mit der unsrigen parallel läuft; sonst kann uns die ganze Vergleichung nichts nützen! — in jeder Beziehung um ein beträchtliches überlegen. Der russische Schauspieler, so versicherten uns die Kenner der russischen Bühnen, ist der naturalistischste Schauspieler der Welt. Das war nun doch eine halbe oder zum mindesten eine schiefe Wahrheit. Er ist nicht der naturalistischste, son-



Digitized by Google

dern der natürlichste Schauspieler, d. h. seine national-slavische Naturanlage kommt den äußeren Erfordernissen der Schauspielkunst aufs glücklichste entgegen. Er hat nicht erst den entsagungsschweren Kampf der Persönlichkeit durchzukämpfen, unter dem die Ausdrucksfähigkeit unserer großen germanischen Bühnenkünstler so oft zu leiden hat. Er steht dem urtümlichen Spiel- und Nachahmungstrieb der Menschheit gleichsam noch um eine Spanne näher. Wie ohne weiteres einleuchtet, muß ihm das vornehmlich und in ganz besonderem Maße bei der modernen Bühnenliteratur zugute kommen, die ja Menschensein und Menschentun unmittelbarer und unbedingter auf die Bretter zu bringen sucht als die früherer Zeiten. Aber auch für die Darstellung klassizistisch-heroischer Dichtungen, wie Alexej Tolstojs ganz von Weimarer Geist erfülltes Zarendrama eine ist, bietet ihnen dieser von Kritik und Theorie weniger als der unsere angekränkelte Natürlichkeitsstil überraschende Hilfen. Er bewahrt sie gleichermaßen vor einem hohlen, sich überstürzenden und übernehmenden Pathos wie vor einer allzu peinlichen und kleinlichen Tiftelei. Jene verhaltene, in sich selbst gebändigte Herbheit, in die sich so überzeugend ein bewußter männlicher Wille kleidet, haben wir bisher immer gern für eine ausgesprochen germanische oder wohl gar norddeutsche Schauspielereigenart angesehen; seit dem Gastspiel der Moskauer wissen wir, daß auch der Russe sich ihrer bis zur Verleugnung aller persönlichen Theaterwirkung zu bedienen versteht. Anfangs galt das für Armut, und der Darsteller des willensstarken, aber sich völlig im Zaume haltenden Usurpators Boris Godunow (Herr Wischnewski) mußte in der Titelrolle des „Onkel Wanja" erst zeigen, daß er auch über ein feuriges Temperament verfügt, bevor man ihm solche spartanische Zurückhaltung als Reichtum auslegte.

Freilich wollen wir uns vor Verallgemeinerung hüten. Das „Moskauer Künstlerische Theater" nimmt nach den übereinstimmenden Berichten aller Rußland-Kenner auch daheim eine Sonderstellung ein; der Durchschnitt des russischen Theaterlebens steht weit mehr unter dem Zwange des pathetisch-getragenen Stils von früher und gehorcht, wo er Fortschritte zeigt, weit sklavischer dem Meiningertum und seinen zur Schablone erstarrten Ueberlieferungen. Daß die Moskauer, soviel sie von den Meiningern gelernt haben mögen, dieser Schule vollkommen frei gegenüberstehen, alles Gute und Tüchtige aus ihr aufgesogen, alles Starre und philologisch Kleinkrämerische von sich abgestoßen haben, ist einer ihrer Hauptvorzüge. Wie sie ihre Volks- und Massenszenen behandeln, das zeugt von überlegenem Kunstverstande. Bis ins kleinste durchgearbeitet und individualisiert in Erscheinung, Maske, Mimik, Haltung und Bewegung, werden diese Statisten-Ansammlungen doch niemals zu selbstgefälligen Tyrannen der Hauptszene, in der der geistige Gehalt des Augenblicks ruht. Von einer überquellenden Fülle und Mannigfaltigkeit in dem freien Durcheinander, ebbt all dieses doch sofort zurück, sobald die geistigen Persönlichkeiten, die eigentlichen Träger der Szene, ihre Rolle wieder aufnehmen. So sind die Moskauer auch für die Wiedergabe klassischer Dramen bereits zu einem einheitlichen, in sich beruhigten und gesättigten Stil gelangt, ohne daß sie, wie es scheint, die bitteren, verquälten Uebergänge haben durchmachen müssen, die unsere deutsche Schauspielkunst in dem noch anhaltenden Interregnum zwischen Naturalismus und Neuklassizismus so arg verwirrt haben.

Das Bedeutendste aber, was uns



Digitized by Google

die Moskauer Gäste zu sagen haben, spricht doch aus der Darstellungsart ihrer modernen Stücke. Tschechows „Onkel Wanja", so undramatisch dieses melancholische Lied des flügellahmen russischen Pessimismus von heute verklingt, ist insofern bedeutungsvoll, als hier die vom Wort in die Geberde oder geradezu ins Schweigen verlegte Psychologie der modernen Dramatik auf die äußerste Spitze getrieben ist. Noch vor wenigen Jahren würde sich unsere eigene Darstellungskunst vor dieser scheinbar glatten und platten Fläche vorgekommen sein wie der Storch in der Fabel, der von einem Teller trinken soll und das, obgleich doch der dramatische Naturalismus bei uns seine literarische Heimat hatte. Inzwischen freilich hat der puritanische Andeutungsstil hierzulande solche Fortschritte gemacht, daß wir uns schon wieder nach dem Fluß und der Fülle des Pathos sehnen. Während sich bei uns so die Extreme jagen, erfreuen sich die Moskauer einer glücklichen Mitte. Unübertrefflich in der zeichnenden (nicht strichelnden!) Geste und im stummen Spiel, wissen sie doch auch dem dichterischen Wort in seinem Ausdruckswillen überall nachzuhelfen, indem sie die Sätze, wie es bei uns eine Zeitlang Mode war, nicht etwa zerhacken und zerreiben, sondern im Gegenteil erst recht auflockern und entfalten. Geradezu meisterhaft und vollendet aber muß uns ihre Kunst erscheinen, wenn wir beobachten, wie sie nun dieses Spiel der Einzelnen ineinandergreifen lassen. Ich habe in den vier Akten des Tschechowschen Stückes auch nicht eine einzige tote Gruppe oder Stellung bemerkt, alles webt und lebt sich ungezwungen ineinander und schafft sich selber die natürlichsten, ebensten Uebergänge, obgleich der Dialog der dramatischen Beweglichkeit wenig entgegenkommt, vielmehr oft lange zusammenhängende, einem Einzelnen zuerteilte Rede-Abschnitte aufweist. Diese zu gliedern, die Worte des andern in sie eingreifen zu lassen und beide aneinander zu entzünden, ist eine Aufgabe, die die von den Herren Stanislewski und Wladimir Nemirowitsch-Dantschenko geleitete Regie in einer beispiellos glänzenden, alle Kritik entwaffnenden Weise gelöst hat. Hier vornehmlich werden wir von den Russen lernen müssen, wenn wir nicht etwa wieder einmal die guten Lehren und Errungenschaften des heute schon so tapfer geschmähten Naturalismus in Bausch und Bogen über Bord werfen wollen.

**Friedrich Düsel**

Musik

## Heine in der Musik

Gelegentlich von Heines Todestag ist natürlich wieder davon die Rede gewesen, daß er der meistkomponierte Dichter ist. Gibt doch Böhme die Zahl der Vertonungen des Liedes „Du bist wie eine Blume" mit etwa 300 an! Und eines steht fest: daß Heine nicht den kleinsten Teil seiner Volkstümlichkeit wirklich den Musikern zu verdanken hat. Das deutsche Bürgertum um die Mitte des 19. Jahrhunderts wäre sicher zu ehrenfest und vielleicht auch zu philiströs gewesen, um Gefallen zu finden an den koketten, ironischen, witzigen Liebesliedern, mit denen Heine den Ton der Romantik anschlägt, um ihn zu persiflieren, wenn die Komponisten den Scherz nicht ernst genommen und die Gedichte nicht gutgläubig umgestimmt hätten. Was Heine so „leicht komponierbar" macht, ist gewiß nicht nur der melodische Tonfall und die Anmut seiner Verse; nicht nur die volksliedartige Strophenbildung und Syntax, sondern gewiß auch der Umstand, daß seine dichterische Sprache keiner sehr starken Anschauung entspringt und also auch kein sehr starkes Nachschauen verlangt.



Digitized by Google

So findet die Musik, welche Anschauungswerte so schwer in Empfindungswerte umsetzt, bei ihm nur wenig Hindernisse — genug, wenn sie den Ausdruck des Empfindens verstärkt. Der erste namhafte Komponist, der zu Heine griff, war Franz Schubert. Noch in den letzten Lebensmonaten setzte er den „Doppelgänger", das „Fischermädchen", „Am Meer", „Ihr Bild" und „Die Stadt". Bekanntlich ist es nicht immer leicht zu erkennen, wo Heine Ernst macht und wo er ein bloßes Spiel treibt. Aber wo das letztere für uns Heutige offenkundig ist, haben ihn trotzdem deutsche Komponisten genug doch ernst genommen. Jeder auf seine Weise. Mir scheint, daß Mendelssohn in seiner Auffassung Heines am glücklichsten war. Er will ihn nicht „vertiefen", sondern gibt den klingenden Reiz seiner Verse, ihren süßen Fluß und äußeren Schimmer musikalisch wieder: „Leise zieht durch mein Gemüt", „Ich wollt meine Lieb' ergösse sich", „Auf Flügeln des Gesanges", „Neue Liebe", „Morgengruß". Im „Lied vom braven Mann" wird die Ironie in behaglichen Humor verwandelt, was dem Stück gar nicht übel bekommt. Schumann nimmt Heine viel schwerer, sättigt den Ausdruck und taucht das Gedicht noch tiefer in jene Romantik hinein, aus der es herausstrebt. Verschiedenere Naturen als Schumann und Heine kann es wohl nicht geben, und doch fühlte sich gerade dieser Musiker um 1840 geradezu magisch zu Heine hingezogen. op. 24 und 48 sind ja ganze Liederkreise aus Heine, der auch in andern Liederheften nicht selten wiederkehrt. Während die Offiziösen das Verneinende in diesen Gedichten verdammten, die Jungdeutschen es bejubelten, betonte Schumann die positiven Seiten. In dieser entheinelten Gestalt haben viele Menschen den Dichter kennen gelernt, in ihr wurde er im Volksbewußtsein festgelegt. Was Schumann begonnen hatte, vollendete Robert Franz, der Heine in einem Atem mit Shakespere nannte. Mit ahnungsloser Naivität hat der Heimbürger von Halle in die kleinen Lieder des Pariser Schwerenöters seine großen Schmerzen hineingetragen. Wo Heines Poesie in ungewissen Lichtern schillert, wenn wir nicht mehr zweifeln, ob er im großen heiligen Köln mit wirklicher Andacht oder mit sehr weltlichem Blinzeln zum Gnadenbildnis aufblickt — „Die Augen, die Lippen, die Wänglein, Sie gleichen der Liebsten genau" — da streicht ihm der Komponist den schelmischen Zug aus dem Gesicht und malt ihm still lächelnde Frömmigkeit um Mund und Augen. Sehr merkwürdig ist es, daß die Musiker es mit dem Heine der letzten Periode, wo der menschliche Gehalt seinem Dichten oft eine Steigerung ins Großartige gibt, gar nicht einmal versucht, daß sie sich immer nur in den Gärten seiner erotischen Tändeleien und Wehseligkeiten ergangen haben. Liszt löst Heine ganz in seine eigene Subjektivität auf. Vom deutschen Volksliedklang spürt man hier kaum einen Hauch mehr. Seither haben fast alle Komponisten Heine gehuldigt, Rubinstein („Asra"), Brahms („Der Tod das ist die kühle Nacht") und selbst Hugo Wolf wenigstens noch in seiner Jugend mit einer Anzahl von Liedern. Besonders gern komponierte man in der letzten Zeit noch die „Wallfahrt nach Kevlaar" (als Chor: Humperdinck; für Sologesang Weingartner; als Melodram: Ertel). Das Bestreben, Heines Witz und Satire musikalisch beizukommen, ist mir bei dem jungen Kurt Schindler aufgefallen.



Digitized by Google

Die nichtdeutschen Heinekomponisten Zdenko Eibich und Grieg stehen durchaus auf dem Schumannischen Standpunkt. B

## Münchner Musik

Eine Mozartfeier ganz eigener Art hatte Mottl, der sich ja im vorigen Jahre zu Salzburg so freudig zu dem „Licht- und Liebesgenius der Musik" bekannt hat, veranstaltet. In der Hofoper gab man den „Titus", ein Werk, das außerordentlich selten zur Wiedergabe gelangt, denn in ihm zeigt sich das lebensvolle Antlitz des Meisters unter der konventionellen Maske der „Opera seria" völlig verhüllt, und nur selten (z. B. beim Abschied des Sextus) blitzt ein Strahl aus dem sprühenden Auge des Genius unter der Larve hervor. Warum man, wenn schon ein weniger bekanntes Werk gewählt werden sollte, nicht zu dem für und in München geschriebenen „Idomeneo" griff, weiß ich nicht. Ungleich genußreicher als der etwas langweilige offizielle Festabend waren die nachfolgenden Vorstellungen von „Figaro", „Don Juan" und „Cosi fan tutte" in dem intimen Rokoko-Residenztheater, das so recht geeignet ist, jene köstlichen Meisterwerke komischer Kunst (auch „Don Giovanni" wird hier als Dramma giocoso gegeben) im rechten Rahmen vorzuführen. Bemerkenswert ist, daß bei diesen Aufführungen die Seccorezitative zum ersten Male wieder am Spinett (an Stelle des modernen Klaviers) begleitet wurden. Ein prächtiges Programm hatte Mottl für das dem Andenken Mozarts gewidmete Konzert zusammengestellt, Werke, die so gut wie unbekannt waren. So führte er die frühe Es-dur-Symphonie (Köchel. Verz. Nr. 184, nicht zu verwechseln mit der berühmten Symphonie in gleicher Tonart) mit ihrem köstlichen, an die reifsten Schöpfungen des Meisters gemahnenden Andante, dann das Andantino und Allegro aus dem 1778 zu Paris komponierten Konzert für Flöte und Harfe, sowie die Arie (Köchel Nr. 418), die Mozart als Einlage in eine Oper Anfossis komponiert hatte, weiterhin ein herrliches „Thema mit Variationen" aus dem Divertimento Nr. 17 für Streicher und zwei Hörner vor. Den Beschluß machte die Jupitersymphonie, fürwahr ein Programm, das in seinem sich steigernden Aufbau geradezu vorbildlich sein kann.

Wenn man den jubelnden Enthusiasmus miterlebt hatte, den diese, nicht in akademischer Glätte heruntergespielten, sondern lebensvoll bis ins kleinste ausgearbeiteten Werke hervorriefen, mußte man zurückdenken an das vorhergehende Konzert, in dem der Meister mit seiner G-moll-Symphonie dem Werke eines Lebenden gegenübergestellt worden war, der Sinfonietta von Max Reger. Es ist gewiß ein billiges Vergnügen, Mozart gegen Reger auszuspielen, und doch, mir kam an jenem Abend das herbe Wort des Salzburger Meisters, der einmal den Melodiker mit einem edlen Rassepferd, den „bloßen Kontrapunktiker" mit einem „gemieteten Postgaul" verglich, nicht aus dem Sinn. Hier Wärme, Leben, Wohlklang, dort ertötende Kälte, kombinatorische Spitzfindigkeiten, brutaler Mißklang. Das klingt bei Reger alles so gequält, so gesucht, so gewollt, nie hatte man den Eindruck der unmittelbaren Eingebung, des göttlichen Unbewußtseins, der inneren Notwendigkeit. Wenn die Ideen fehlen, so stellt ein Kontrapunkt zur rechten Zeit sich ein. Hier und da finden sich einige wenige Takte, die einen Anlauf zum besseren nehmen, dann aber beginnt wieder die potenzierte Unnatur zu walten. Ich betone, daß ich ganz subjektive Empfindungen aus-



Digitized by Google

spreche, und ich will es niemandem verwehren, anderer Meinung zu sein. Aber solange uns die Tonkunst ein Stück seelischen Erlebens, einen Funken Schönheit, eine innere Bereicherung schenken soll, will es mir scheinen, als ob diese Art Musik jene Mission nicht zu erfüllen vermöchte. Doch das ist Gefühlssache. Als positiv schlecht darf man dagegen ungescheut die technische Behandlung des Orchesters bezeichnen, denn Reger zeigt hier, daß es ihm nicht im geringsten eingefallen ist, die elementaren Gesetze des Orchesterklangs zu studieren, wie sie mutatis mutandis alle großen Meister (man braucht nicht auf die Wagnersche Instrumentation als alleinseligmachende zu schwören) befolgt haben, welcher Richtung sie auch angehören mochten. Für ihn ist das Orchester eine große Orgel, die Klanggruppen werden wie Register und Mixturen verkoppelt, und das Ergebnis ist eine undurchsichtige, dickflüssige Masse, die zu durchdringen das Ohr sich vergebens bemüht. Ich hätte es nie für möglich gehalten, mit einem so kleinen Orchester derartiges zu leisten. Die kompliziertesten Straußschen und Mahlerschen Partituren sind dagegen einfach zu nennen, denn dort sind stets die großen Mittel mit Vorsicht verwendet, während bei Reger meist das ganze kleine Orchester in einer Weise tätig ist, daß man von Hauptlinien und Füllstimmen schon gar nicht mehr reden kann. Alles musiziert selbständig gegeneinander, gleichgültig, ob's klingt oder nicht klingt, und so wird die Einfarbigkeit des Klangs, den man oft nicht anders als mit dem Ausdruck „unangenehmes Geräusch" qualifizieren kann, schließlich unerträglich. Namentlich die Verdopplungen durch drei Oktaven, die Reger besonders liebt und die bekanntlich eine der größten Orchesterwidrigkeiten darstellen, machen selbst einfachere Stellen vollkommen undurchsichtig. Ueberhaupt erscheint vieles als auf dem Papiere erklügelt. So die Harfe, die das ganze Werk hindurch zwecklos zupft, und entweder verdeckt wird oder das Kolorit verweichlicht, so die Solovioline, die, wie es zweimal in der Partitur heißt, „stets nie (!) hervortreten" soll, und anderes mehr.

Im übrigen sind von Orchesterneuheiten zu erwähnen eine sympathische Baritonballade „Fingerhütchen" von Julius Weismann, weiterhin Ennas sehr meyerbeerisch anmutende Kleopatraouvertüre, und ein Chorwerk des jungen Renzo Bossi „Blumenmärchen", das, wohl unter den Augen seines berühmten Vaters Enrico entstanden, noch wenig eigene Züge zeigt. Persönlich führte Hans Pfitzner seine das romantische Schauspiel stimmungsvoll einleitende, aber doch etwas gar zu rhapsodisch aufgebaute Ouvertüre zum „Kätchen von Heilbronn" vor. Ein noch sehr junger Herr Johann Binenbaum dirigierte in einem eigenen Abend gleich drei neue Orchesterwerke, eine Ouvertüre und zwei Symphonien, wobei er sich als starkes Dirigententalent mit mäßiger kompositorischer Erfindungsgabe bei guter Beherrschung des Apparats auswies. Eine Symphonie des vor fünf Jahren verstorbenen Russen Kalinnikow machte mit ihrer süßlichen Salonmelodik und ihrer aufdringlichen, stark an Tschaikowsky gemahnenden Instrumentation nur geringen Eindruck. Auf dem Gebiete der Kammermusik vermittelten uns dagegen die „Brüsseler" eine eigenartige, fesselnde Neuheit, das Quartett op. 10 in G-moll von Claude Debussy. Debussy wandelt Pfade, die von unserem deutschen Kammermusikempfinden weit abliegen, mir schien jedoch mit ihm eine besondere Persönlichkeit sich darzustellen, ein



Digitized by Google

Künstler, dessen musikalisches, unendlich fein differenziertes Innenleben mit gewissen Naturstimmungen in eigenartiger Weise zusammenhängt. Trotz mancher bizarren Wendung hatte ich doch nirgends den Eindruck des Gekünstelten, Unnatürlichen, den ich so oft, ja meistens bei Reger habe. Debussy hat eben etwas, dessen Reger völlig ermangelt, nämlich künstlerische Kultur, während die Regersche angebliche Urwüchsigkeit sehr gewollt erscheint. Vom wahren großen Künstler heißt es eben stets: „Und wie er mußt', so konnt' er's", nicht aber: „Und wie er wollt', so konnt' er's".

Edgar Istel

### Exotische Musik

In seinen neulich im Harmonieverlag deutsch erschienenen Essays sagt Saint-Saëns: „Die Musik ist augenblicklich an der Grenze ihrer jetzigen Entwicklungsphase angelangt, die Tonalität, welche die moderne Harmonie erzeugt hat, ringt mit dem Tode. Um die Ausschließlichkeit der beiden Dur- und Mollgeschlechter ist es geschehen. Die alten Tonarten kehren auf den Schauplatz zurück, und in ihrem Gefolge werden die Tonarten des Orients, deren Mannigfaltigkeit eine ungeheure ist, ihren Einzug in die Kunst halten. Alles das wird der erschöpften Melodie neue Elemente zuführen, sie wird in eine neue Aera treten. Auch die Harmonie wird sich darnach richten, und der kaum ausgebeutete Rhythmus wird sich entwickeln."

Das war Wasser auf die Mühle jener deutschen Musiker, die (vgl. L. Riemanns Aufsatz „Die Pole nähern sich" im Kw. XII, 21) an eine Befruchtung unserer Tonkunst durch jene des Morgenlandes glauben. Für die ausgiebigste Heranziehung exotischer Elemente tritt auch Georg Capellen in seiner Schrift „Ein neuer exotischer Musikstil" (Stuttgart, Carl Grüninger) mit feuriger Begeisterung ein. Gewiß ist, daß er in seinem Sturmlauf über das Ziel hinausschießt, aber ebenso gewiß liegt in seinen Ausführungen ein gutes Stück positiver Arbeit, das den Theoretiker anregt und dem ausübenden Musiker das letzte entscheidende Wort läßt. Capellen weist auf den schon bei den Chinesen häufigen Gebrauch des sogenannten Tritonus hin und entwickelt, indem er den griechischen Skalen den Altersvorrang streitig macht, ganz systematisch die verschiedenen Fünfton- und Siebentonleitern der außereuropäischen Völker, „wodurch wir eine ungeheure Perspektive für melodische Ausdrucksmöglichkeiten gewinnen, die noch gar nicht genügend gewürdigt sind". Daß diese neuen Tonleitern eine Bereicherung an melodischen Ausdrucksmöglichkeiten bedeuten, unterliegt keinem Zweifel. Es fragt sich nunmehr, inwiefern diese Tonleitern auch in einer „uns zusagenden Weise für die europäische Musik brauchbar gemacht werden können". Aber hier geraten wir schon in ein wahres Kreuzfeuer von Meinungen. Einerseits stehen die Konservativen und Wissenschaftler, welche die phonographisch getreue Wiedergabe der Melodie und der etwaigen Harmonie predigen, und anderseits die Radikalen, die für die vollständige Europäisierung eintreten, dazwischen aber laufen die Kompromißler hin und her, die exotische Melodien europäisch oder europäisch-exotisch harmonisieren wollen. Nach Capellen ist nur das letzte Verfahren zulässig, das allerdings mehr wird sein müssen als ein bloßes handwerksmäßiges Bearbeiten. Dieses Verfahren ist das „Nachempfinden und Nachschaffen aus dem Geiste der exotischen Romantik in einer harmonisch-tonalen Form, welche mit der Melodie zu einem



Digitized by Google

einheitlichen Ganzen verschmilzt, daher weder ganz europäisch noch ganz exotisch ist". Von einer solchen Vermählung des Ostens mit dem Westen verspricht sich Capellen die Geburt eines neuen Musikstils, der „Weltmusik", „die natürlich je nach der nationalen und individuellen Veranlagung des Schaffenden in den verschiedensten Nüancen schillern wird". Das Esperando der Musik bliebe aber nur eine theoretische Erkenntnis, wenn Capellen nicht auch gründlich durchdachte Vorschläge zur Harmonisierung der exotischen Tonleitern gäbe, indem er diese im einzelnen auf ihre harmonische Verwandtschaft mit dem uns geläufigen Dur und Moll untersucht und die Ergebnisse seiner Untersuchung durch Notenbeispiele stützt. Diese zwischen unsern Theoretikern strittigen Fragen schon entscheiden zu wollen, wäre zum mindesten vorschnell. Es genügt hier, auf das Problem hinzudeuten. Das letzte Wort wird ohnehin nicht der Gelehrte, sondern der schaffende Künstler zu sprechen haben. E R

**Eine Mendelssohnbiographie**

ist schon lang ein Bedürfnis der Musikliteratur gewesen, und darum wird das neue, fleißige Buch von Ernst Wolff (Berlin, Harmonieverlag) vielen willkommen sein. Dem Verfasser erschlossen sich zahlreiche private Quellen, er beherrscht den weitläufigen Stoff, und fast allzu verschwenderisch ist das Werk mit Bildern, Faksimiles und dergleichen ausgestattet. Kaum wird ein Urteil Bülows über die „Lieder ohne Worte" zitiert, flugs setzt man auch sein Porträt daneben. Hat das Sinn? Wenn's noch ein Bild aus der Zeit wäre, da Bülow mit Mendelssohn verkehrte! Am besten ist Wolff das eigentlich Biographische gelungen. Vermißt man auch z. B. in den Beziehungen zu Wagner, Liszt und Robert Franz die Kenntnis wichtiger Dokumente, so ist doch zum ersten Male der Lebensgang des Künstlers auf Grund zuverlässiger Zeugnisse mit Verständnis und ohne Vorurteil geschildert. Dagegen verzichtet der Verfasser sowohl auf eine kunstgeschichtliche Würdigung seines Helden, wie auf eine Hervorhebung der einzelnen heute noch lebensfähigen oder lebenswürdigen Schöpfungen Mendelssohns, und das Fehlen eines Werkregisters läßt einen nur mühselig in den zweihundert Seiten des Bandes sich zurechtfinden. Wir gäben gern einige unleserliche Briefreproduktionen für einen solchen nützlichen Behelf. B

**Umschau**

Daß der letzte Kunsterziehungstag der Musik gewidmet war, hat mindestens die eine erfreuliche Folge gehabt, daß die Fragen der Erziehung zur Musik jetzt überall mit Eifer erörtert werden. So von J. Stolzing in der „Deutschen Welt". Er geht davon aus, daß die Berliner Konzerte in ihrer ungeheuren Mehrzahl den Künstlern nichts einbringen, im Gegenteil, unter großen Kosten, nur des Bekanntwerdens wegen gegeben werden. Der Musikerberuf sei ein aufreibender Kampf ums Dasein, der alljährlich zahllose Opfer fordere und worin selbst bessere Talente oft genug untergehn. Er habe preisgekrönte Kompositionsschüler Bruckners als Geiger in den Kapellen von Menageriehältern angetroffen. Die Erziehung zur Musik dürfe also nicht darin bestehen, Berufsmusiker heranzuzüchten, sie müsse beim Publikum einsetzen. Dessen Erziehung wieder müsse mehr auf der klassischen als auf der Tanz- und Salonmusik beruhen. Wird die gute musikalische Bildung allgemeiner, sagt Stolzing, so wird auch nicht jeder, der eine Sonate flott spielen kann,



Digitized by Google

sich schon versucht fühlen, damit vor die Oeffentlichkeit zu treten.

Auf den Wert des „Modernen Musikdilettantismus" weist auch H. Abert im „Tage" nachdrücklich hin. „Dilettanten sind es gewesen, welche in der Renaissancezeit der neuen Gattung des musikalischen Dramas die Pfade ebneten, Studenten waren es, denen das deutsche Lied seinen Aufschwung zu verdanken hatte, und auch in den Anfängen der modernen Orchestersymphonie fällt der Mitwirkung der Laien in den Musikkollegien ein beträchtlicher Anteil zu." Gegenwärtig besteht das alte gesunde Verhältnis zwischen Künstlern und Dilettanten nicht mehr. Die Musik ist „der meisten Berührungspunkte mit dem Leben des Volkes beraubt und als Spezialkunst in die Konzertsäle zurückgedrängt worden", also ein Luxusartikel. Dem Dilettanten unserer Zeit fehlt die Sicherheit des Urteils; entweder gibt er sich völlig den Parteischlagworten hin oder er entsagt, der erworbenen musikalischen Bildung mißtrauend, jeglicher selbständigen Kritik. Sehr viel habe der Aufschwung des Virtuosentums verschuldet, weil der Dilettant es diesem nicht gleichtun konnte, während er das leider anstrebte. Seit technische Fertigkeit als Maßstab der musikalischen Fähigkeit gilt, hat das Wort „Dilettant" den fatalen Beigeschmack der Stümperei bekommen. Die Hauptaufgaben des Dilettanten seien aber die Förderung seines Urteils und Geschmacks, erzogen und geübt auch an geselliger Musik, am Zusammenspielen und Zusammensingen. Die Technik aber solle bei ihm nicht Selbstzweck sein.

Ueber „Das Künstlertum als Stand" handelt H. F. Schaub in der „Neuen Zeitschrift für Musik". Er beklagt das geringe Interesse der Musiker an den Standesangelegenheiten, welche zurzeit wichtiger und dringlicher seien, als die Fragen des musikalischen Schaffens. „Was nützt es einem Volke, daß sich seine großen Meister seit dreihundert Jahren fast auf dem Fuße folgen, wenn ihm die Werke dieser Meister unverständlich sind, wenn die Aufführungen derselben die Wirkungen zeitigen, welche etwa eine Vorlesung der Wahlverwandtschaften oder Stefan Georgescher Gedichte auf eine Arbeiterversammlung hervorbrächten: Verwunderung und lächelndes Nichtverstehen? Ist die Musik dem Volke als solchem nicht ein Fluch, wenn sie nur ein Luxus seiner oberen Hunderttausend ist, auf den so viel Energie und Zeit und Nervenkraft verwendet wird und dessen Diener in fünfundsiebzig Fällen vom Hundert ein entbehrungsreiches Leben führen?" Das zwanzigste Jahrhundert müsse daher ein Jahrhundert der Erziehung zur Kunst und der Organisation des Künstlerstandes werden.

Beachtenswert in diesem Zusammenhang scheint uns, was ein Artikel der „Musikwelt" (Nr. 48) anknüpfend an den Fall Reger über das Urteil des Publikums ausführt. „Früher wäre es für einen Revolutionär von der radikalen Richtung Regers ein Ding der Unmöglichkeit gewesen, sich in verhältnismäßig kurzer Zeit einen so wichtigen Platz im Konzertleben zu erobern. Heute aber wurde Reger fast ohne ernstlichen Widerspruch aufgenommen. Man verstand zwar im allgemeinen herzlich wenig von dieser Musik, aber es gehört einmal zum guten Ton, alles Moderne prinzipiell wohlwollend zu behandeln. Also gerade das entgegengesetzte Bild wie in früheren Zeiten. Es ist Tatsache, daß die kritische Stellungnahme neuen Schöpfungen gegenüber unserem heutigen Publikum fast ganz abhanden gekommen ist." Es liegt etwas Wahres in diesen Sätzen, obwohl das Publi-



Digitized by Google

kum z. B. in Köln und München doch deutlich vor Reger „gebockt" hat. Immerhin scheint uns der jetzige Zustand, die duldsame und abwartende Haltung der Hörer angesichts neuer Erscheinungen nicht unerfreulich; die Blamagen bei Wagner usw. sind vielleicht doch heilsam und erziehlich gewesen.

Schließlich sei noch vermerkt, daß auch „Die Operette" nunmehr — unter diesem Titel — eine Zeitschrift bekommen hat. Albert Steinhagen, der sie zu Leipzig herausgibt, hat sich den Weg mit guten Vorsätzen gepflastert. Er sagt: Da die Operette nun doch einmal das beliebteste Bühnenspiel ist, können wir sie nicht unterdrücken, sondern müssen sie verfeinern. „Denn so, wie die Operette sich heute präsentiert, ist sie nichts als eine Geschmacksverirrung. Durch falsche Behandlung und spekulative Ausnutzung haben es Librettovielschreiber und Musikabschreiber so weit gebracht, daß die Operette in einer Weise verpöbelt worden ist, die bei feineren Gemütern ein seelisches Gruseln hervorrufen muß." Harte, aber wahre Worte. Das erste Heft geht schneidig ins Zeug. Fritz Fenno geht namentlich den „Variété-Operetten" zu Leibe, mit der sehr vernünftigen Devise, daß der heikelste Stoff reizvoll sein kann, wenn er mit Geist und Humor behandelt wird. Wünschen wir den Reformatoren auch der leichtgeschürzten Muse Erfolg bei ihrer „Erziehung zur Kunst".

**Darf man im Konzerte zischen?**

Ein Musikfreund aus Frankfurt a. M. wendet sich an uns mit der Frage, ob wir der dortigen Presse recht geben, wenn sie das Zischen nach d'Indys zweiter Symphonie als ungehörig rüge. Man müsse doch dem empörten Schönheitsgefühl gestatten, sich auf diese Weise Luft zu machen. — Meine Meinung darüber ist diese: gewiß gibt es Fälle, wo eine Art Notrecht das Zischen erzwingen mag, z. B. bei provozierendem Beifall einer Claque. Aber selbst dieses Notrecht kann leicht überschritten werden, weil das Publikum meist nicht ahnt, welche Beschämung für den Komponisten schon in dem eisigen Schweigen der großen Mehrheit einer Hörerschaft liegt. Im vorliegenden Falle hätte auch unsrer Meinung nach die Tatsache, daß das Werk von einem bedeutenden Künstler herrührt und, so irrige Pfade es wandeln mag, eine Summe großer geistiger Arbeit darstellt, es vor dem öffentlichen Ausgezischtwerden durch ein Laienpublikum bewahren sollen. B

**Bildende und angewendete Kunst**

**Aus Berlin**

Die Mitglieder des „Kaiser Friedrich-Museumvereins" hatten zur Feier der Silbernen Hochzeit des Kaiserpaares eine Ausstellung mit Bildern, Skulpturen und allerlei Kunstgewerbe beschickt. Unter den Mitgliedern des Vereins, den Bode organisiert hat, befinden sich wohl die besten, sicher die reichsten Sammler Deutschlands. Eine gute Ausstellung war zu erwarten, und die Leitung des Kaiser Friedrichmuseums, der die Auswahl und Anordnung oblag, hatte auch für eine geschmackvolle Inszenierung der Ausstellung im bisherigen Palais Redern gesorgt. Die sechs Säle waren eine Galerie im kleinen. Der beste Teil der Ausstellung waren die drei den Holländern gewidmeten Säle. Ein Vergleich mit dem kleinen der italienischen Renaissance gewidmeten Raume bewies, wie entschieden sich die Sammeltätigkeit wieder unserer nordischen Kunst zuwendet. Das ist gewiß erfreulich, minder erfreulich aber, daß die deutsche Kunst im



Digitized by Google

besonderen doch nur wenige Verehrer unter den kapitalkräftigen Sammlern zu haben scheint. Unter den Holländern fanden wir die besten Namen, für den deutschen Saal wurde anscheinend so wenig Material geschickt, daß auch minder Bedeutendes zugelassen werden mußte. Die höfische Kunst des 18. Jahrhunderts, die im „Weißen Saal" untergebracht war, schien im Deutschland der Gegenwart mehr Verständnis zu finden.

Bis zum 1. März nur konnte die Ausstellung währen. Eine Verlängerung der Frist war nicht zu ermöglichen, da Anfang März bereits das Palais Redern fallen sollte. Ein Hotelbau wird seine Stelle einnehmen. Wir sind in Berlin ja wahrhaftig daran gewöhnt, alte Bauten fallen und neue erstehen zu sehen. Bei ganzen Stadtvierteln schadet ja schließlich diese Neuerungswut auch nichts. Daß aber ein Charakterbau wie das Palais Redern fällt, das ist ein Luxus, den sich das an guter Architektur so arme Berlin nicht erlauben sollte. Man hat auf das Beispiel Venedigs hingewiesen, auch dort hat mancher alte Palast die Metamorphose in ein modisches Hotel durchmachen müssen. Aber die Hotelwirte wurden veranlaßt, das Alte zu respektieren. Was im jüngsten Berlin vom Palais Redern bis zum Opernhaus geschieht und geschehen soll, ist nichts als eine platte Amerikanisierung. Willy Pastor

## Aus Wien

Unter der Firnisschicht des offiziellen Ausstellungswesens keimt eine neue künstlerische Flora, die im Leben des Alltags wurzelt. Eine Fülle bildnerischer Gedanken bricht hervor und ist im kleinen geschäftig. Sie bedarf der Liebe und Fürsorge aller, wenn sie gedeihen soll. Niemals war dieses Kleine, die Kunst des Alltags so wichtig wie heute, da sich gezeigt hat, daß die großen Bilderausstellungen in keinem Zusammenhang mit dem eigentlichen Kunstleben einer Stadt stehen.

Das Kunstleben unserer Weltstädte als Veranstalterinnen großer Kunstausstellungen — ich denke vor allem an Wien, aber man kann an eine beliebige Großstadt denken — ähnelt aus der Ferne gesehen einem dichten Wald ragender Größen. Aus der Nähe erkennt man, wie die stolzen Bäume vereinzelt stehen, nackten Stammes, die Kronen hoch erhoben, als wollten sie fliehend der Erde weit entwachsen, die — ein seltsamer Gegensatz — von Sand bedeckt, karg und unfruchtbar ist. In den hohen Wipfeln scheint grünendes Leben — der Grund ist eine Wüste.

Um 1800 etwa sah es in Wien anders aus. Das Ragende fehlte; aber der Boden glich einer freundlichen Landschaft mit Wiesengrün und von zahllosen kleinen Sternen bunt übersät. Es gab keine großen offiziellen Kunstveranstaltungen, kein Kunstgeschrei, aber der Alltag war künstlerisch durchsetzt. In allen Dingen war Kultur.

Vielleicht will sich heute wieder derartiges bilden; ich will keineswegs den Wert der offiziellen Kunstausstellungen unterschätzen, ich will noch weniger wünschen, daß die großen Bäume umgehauen werden sollen, dem Kraut zuliebe, aber ich meine, daß sie erst lieblich dastehen werden, wenn sie auf Wiesengrün und Sternenbunt niedersehen. Heute noch fehlt dem Großen in der Kunst die entsprechende Ergänzung des Kleinen.

Das Ziel ist berückend.

Die künstlerischen Gedanken vom Anfang des vorigen Jahrhunderts her werden in der heutigen Entwicklungsschichte wieder lebendig; die Kunst beginnt, nicht für die Ausstellung, sondern für das Haus und für die Persönlichkeit zu schaffen. Eine kleine Alt-Wiener Porträt-



Digitized by Google

ausstellung, vom Maler Karl Moll veranstaltet, hat die intensive Pflege des Porträts im Anfang des 19. Jahrhunderts anschaulich gemacht, eine rückschauende Miniaturenausstellung hat einen schier vergessenen Kunstzweig wieder ins allgemeine Bewußtsein zurückgerufen, nicht allein als Lehre für die Künstler, sondern vor allem als Mahnung für die Bevölkerung, die diesen Dingen wie einer unerhörten Entdeckung gegenübersteht und noch keine Organe hat, nach ihnen zu greifen und sie aus dem heutigen Leben hervorzurufen.

Künstler, die sich von dem Jahrmarkt der Ausstellungen zurückgezogen und einen Kreis kunstempfindender Menschen um sich geschaffen, haben sich natürlich der Pflege des Porträts wieder zugewendet und suchen darin das Vollendetste auszudrücken. Dieser Vorgang hat eine neue Gattung entwickelt: die Porträtkeramik. Man will die Porträtplastik verschenken können, wie eine Photographie, sie sollte also eine Reproduktion gestatten und doch einen Originalwert darstellen; dieser Gedanke mußte zur Porträtkeramik führen, die in ihrem Urheber, der zunächst für einen kleinen Kreis schafft, nicht nur einen feinen Künstler, sondern auch einen erfahrenen Techniker gefunden hat. Daneben hat ganz im Stillen die Porträtminiatur wieder Freunde und Schöpfer gefunden. Und wer weiß davon, daß der Holzschnitt in Wien eine sehr feine Blüte neuestens erlebt hat? Dann haben zahlreiche junge Künstlerinnen, aus den modernen Schulen hervorgegangen, die edle Handarbeit sozusagen neu erschaffen und in allen Techniken der Stickerei entzückende formale Ideen verwirklicht. Auch das ist bedeutungsvoll, weil es der Frauentracht den künstlerischen Geist wieder verleihen kann, der der Modetracht gänzlich fehlt und mit den herrlich gestickten Bauerntrachten auch im Volke vergangen ist. Alle Arten von Materialien werden von Künstlerhänden bei uns wieder aufgenommen, Leder, Glas, Textilien, Holz, Papier, Metall, Ton, um einen praktischen Zweck in der Sprache des Materials auszudrücken, zum Unterschied von unseren gewerblichen Fachleuten, die durch die unfachmännische Vergewaltigung des Materials, durch unsachliche Formengebung zur traurigen Berühmtheit gelangt sind.

Aber die zahlreichen Künstler und Künstlerinnen, namentlich die unberühmten, die im Verborgenen schaffen und den Boden bearbeiten, sind zum großen Teil von den gewerblichen Fach- und Unternehmerkreisen abhängig, die, wenn sie Kultur haben, den Fortschritt zulassen, und wenn sie keine Kultur haben, was die Regel ist, die künstlerischen Absichten hemmen oder verfälschen. Die Entwicklung weist jenen künstlerisch Schaffenden, die sich in diesen Materialien ausdrücken und die Kultur zu heben vermögen, einen neuen Weg an. Ihr Streben geht nach der Gründung eigener Werkstätten, um mit den Käufern und Bestellern persönlichen Kontakt zu pflegen und den Anfang eines Unternehmertums zu bilden, das nicht auf merkantiler, sondern auf künstlerischer Grundlage steht. Einige haben begonnen, andere werden folgen, wenn auch zunächst nicht viele und mit nicht vielem; das kleinste, was in dieser Weise geschieht, kann ja nicht verloren gehen.

So geschieht überall ein Vorbereiten. In seinen Wirkungen wird es eindringlicher sein, als die üblichen großen Bilderausstellungen, in denen sich die öffentliche Kunstpflege zu erschöpfen scheint. Binnen sechs Wochen waren in Wien acht große Bilderausstellungen zu sehen,



Digitized by Google

im Durchschnitt sind vier bis fünf Dutzend aufs Jahr für unsere Stadt zu rechnen. Tröge der Schein nicht: Wie hoch müßte die Kunstliebe einer Stadt entwickelt sein, um eine solche Fülle hervorzurufen! Wie gut beschaffen müßte die Kultur des Alltags sein, um eine maßlose Bilderproduktion anzuwenden! Aber er trügt natürlich. Hier ist kein Anwenden; die Bilderausstellungen arbeiten für sich. Hier sind trotz der „drängenden Fülle" nur wenige Meister zu finden; die anderen, das sind die meisten, malen für die große Unpersönlichkeit, die Ausstellung heißt. Es ist verlorenes Kapital, das sich in keiner Art künstlerisch verzinst. Die unübersehbare Schar der „gelernten" Maler, die nicht Urkraft sind, geht wirkungslos vorüber. Die Kraft, die nicht für die Meisterschaft, sondern höchstens für ein Gesellentum hinreicht, würde Größeres leisten, wenn sie auf Kleines sich beschränkte, zumal heute selbst Große ihre ganze Kraft aufs Kleinste legen, um von hier aus aufs Ganze zu wirken. Und diese Art zu schaffen, in Fühlung mit dem Leben und seiner Notdurft, ist ja die produktive und hoffnungsreiche. Sie erzeugt eine Kette von Mitarbeit, sie ist organisch verwachsen mit allen Verästelungen des Volkslebens. Sie setzt die Würde und Achtung schöner Handarbeit obenan, und mit der Arbeit die Würde der Menschlichkeit.

Es bedarf vielfachen Entgegenkommens, damit das Keimende sich entfalte. Wir alle müssen die Hände rühren, um den Boden zu pflegen, damit sich das Gleichnis mit der anmutvollen Landschaft erfülle, wo hohe Bäume mit kostbaren Früchten die Augen mit den Wundern des Wachstums und der Größe erfüllen, wo aber die Flur so reich an Blumen und Kräutern ist, daß jeder stillbeglückt einen ganzen Strauß nach Hause nehmen kann, um im kleinen Wunder das Große zu fühlen.

J A Lux

## Hessisches

„Hessische Holzbauten", 50 Tafeln in Lichtdruck, herausgegeben von L. Bickel, Bezirkskonservator des Regierungsbezirks Kassel.

„Hessisches Trachtenbuch" von Ferdinand Justi, mit 32 Blättern in Farbendruck. Beide Werke im Verlage der N. G. Elwertschen Verlagsbuchhandlung in Marburg erschienen.

Auch in der Literatur tritt immer deutlicher zu Tage, daß die Bestrebungen des Heimatschutzes stets an Boden gewinnen. Publikationen nach Aufnahmen guter Werke aus der Bautätigkeit unserer Vergangenheit waren auch schon in früheren Jahrzehnten nicht selten, aber ihr Gesicht zeigt sich heute wesentlich verändert. Der Sammeleifer geht nicht mehr ausschließlich auf das Monumentale oder die Stilarchitektur aus, sondern wendet sich deutlich mehr und mehr dem zu, was der Heimatschutz als das uns Nötigste, als unser tägliches Brot bezeichnet. Die erstgenannte der vorliegenden Publikationen ist ein sehr wertvoller Beitrag in dieser Richtung. Aus der reichen und berühmten Holzarchitektur Hessens sind 50 gut gewählte Bilder mit Sorgfalt aufgenommen und reproduziert. Leider finden wir schon manches dabei, was heute nicht mehr besteht und manches, was, vom Orte seiner Bestimmung weggenommen, heute nur noch ein Museumsdasein führt. Ich möchte hier bei der kurzen Anzeige, die gerade auf das Buch hinweisen soll, nicht auf die heute so aktuelle Streitfrage eingehen, inwieweit das Fachwerk überhaupt noch für unsere heutige Baukunst in Frage kommt. Unzweifelhaft ist, daß wir nicht mehr über so schöne



Digitized by Google

Eichenbauhölzer verfügen, wie die Zeit, in der die meisten jener alten Bauten entstanden, wo sie oft 30 Zentimeter Holzstärke erreichten. Unzweifelhaft auch ist, daß mit den dünnen Stielen, die man heute anwendet, die wuchtige Wirkung jener alten Bauten nicht erreicht werden kann. Da aber doch noch tatsächlich viel Fachwerk gebaut wird, ist die genaue Kenntnis der vorbildlichen alten Werke sehr notwendig.

Gegenüber den ländlichen Volkstrachten kommt der Freund unserer alten Volkskultur in eine bedrängte Lage. Selten wird er hier denselben reinen Genuß wie bei den gleichzeitigen Werken der Baukunst und des Kunstgewerbes finden. Die Vorstellung vom Menschenleibe war Jahrhunderte hindurch in deutschen Ländern und besonders bei den Bauern zu verschroben, als daß sich eine Tracht hätte entwickeln können, die, ganz abgesehen davon, ob sie konstruktiv und zweckmäßig war, doch wenigstens im äußerlichen Sinne uns „schön" erschiene. Es ist dies natürlich in verschiedenen Gegenden und Stämmen verschieden. In Tirol und in einigen Tälern des Schwarzwaldes gab es eine Tracht, die sich von einer edleren Auffassung des Menschenleibes weniger entfernte, als die andern, unter denen oft ganz groteske Erscheinungen zu finden waren. Einem aber begegnet man allgemein bei ihnen: der großen Kunstfertigkeit der Arbeiten, ihrer Farbenzusammenstellungen, der Stickereien und der sonstigen schmückenden Zutaten. Es ist den Volkstrachten gerade so übel ergangen, wie unsern sämtlichen andern künstlerischen Betätigungen auch. Anstatt, daß neuzeitliche Erkenntnis sie weiter entwickelt und veredelt hätte, wird sie von der neuen Zeit mit Stumpf und Stiel ausgerottet, und etwas in jeder Weise Charakterloses tritt an ihre Stelle. Denn die Eleganz und Harmonie, die sich ja zweifellos auch im modernen Anzug entwickeln läßt, paßt in ihrer Abwandlung nicht für die Tracht des Bauern, mit dessen Leben, Beschäftigung und naivem Sinn sie in Widerspruch steht. Das vorliegende Buch bildet einen interessanten Beitrag zu der Trachtenkunde Deutschlands. Die einzelnen Blätter wollen weniger künstlerische Darstellungen an sich sein, als deutlich und klar die Trachten wiedergeben. Sie sind in großen farbigen Lithographien reproduziert. Warum das sehr große unhandliche Format gewählt wurde, das ist bei dem wesentlich geringeren Umfang der Bilder nicht ganz verständlich.

Sch-Abg

## Vermischtes

### Köln und sein Karneval

Köln ist auf ästhetischem Gebiet durch zwei sehr verschiedenartige Dinge berühmt: durch den Dom und den Karneval. Aber zu den heutigen Kölnern spricht der Dom nicht mehr viel; sie wissen so wenig wie der neue Pharao von ihrer Vergangenheit; ihr Stolz und Wahrzeichen, ihre Lebensäußerung ist der Karneval geworden. Kenner behaupten, in München wäre er geschmackvoller, der Kölner meint, bei ihm sei er unvergleichlich und unnachahmlich, und in bestimmtem Sinne ist er das auch wohl: er ist so nur auf diesem Boden möglich, wo er auch außerhalb der eigentlichen Festzeit stets latent vorhanden ist. Und die Kölner sorgen dafür, daß diese ihre eigentümliche seelische Verfassung nicht gestört wird. Sie sind arge Schutzzöllner, die den Import geistiger Güter streng beschränken und Gedanken durchaus nicht für zollfrei halten. Es soll hier kleine Konventikel geben, die mit der Heimlichkeit von Bombenmachern zur Besprechung gei-



Digitized by Google

stiger Fragen zusammenkommen; diese Menschen können nur zugewanderte „Preußen" sein. Da draußen tobt der Kampf um die Hauptmann, Strauß, Böcklin, um hundert andre Namen und Dinge, nach Köln aber — „Kein Laut der aufgeregten Zeit Drang hier in diese Einsamkeit." Dagegen wird in zahllosen Gesellschaften, Vereinen und Klubs ein naives und — in jeder Bedeutung des Wortes — sinnliches Leben geführt. Jedermann kennt den andern und sein Huhn im Topf; hundert Geschichten und Andeutungen schwirren umher, ein Netz von Vertraulichkeit und Klatschsucht, das aber keinem den Hals zuschnürt. Sehr beliebt, solange noch nicht offizieller Karneval ist, sind musikalische Veranstaltungen; da versichert man sich singend, daß das Leben hier am Rhein so herrlich sei, die Männer so frank und die Mädchen so frei, worauf man sich daran macht, in Schmaus und Tanz zu solchem Dichterwort die lebenden Bilder zu stellen. Wer das Geld hat, abonniert auch auf die Oper und die Gürzenich-Konzerte, wo man so viel sieht und sehen lassen kann; Köln führt davon mit Recht den Namen einer Musikstadt. Den Sauerstoff in dieser Luft von Behagen und Gemütlichkeit bildet aber, in Ermangelung eines geistigeren Elements, der „kölnische Humor". Er ist in der Tat ein eigentümliches Erzeugnis dieses Volkes, das, an der Grenze von Frankreich, Mittel- und Niederdeutschland, eine reichliche Blutmischung erfahren hat. Derb und schwerfällig wie ein Niederländer, aber seiner nüchternen Zähigkeit abhold, leichtsinnig und bestimmbar wie der Franzose, nur ohne seine Leidenschaftlichkeit und seinen Geist, hat der Kölner in seinem „Humor" das Mittel gefunden, sich gegenüber einer strengeren Umwelt vor sich selbst zu rechtfertigen. Sein Humor ist die Philosophie der Untüchtigkeit; man stellt lachend fest, daß anderswo auch mit Wasser gekocht wird, und da einem Pathos und wirkliche Ueberlegenheit recht eigentlich abgeht, so kommt alles ohne Schärfe und Bitterkeit heraus, worauf man sich wieder viel zugute tut. Ein drolliger Mutterwitz, Mutwillen und die Gabe der Beobachtung und Kombination, alles Vorzüge jenes aufs Aeußere und Aeußerliche gerichteten Lebens, geben dann zusammen die Werkzeuge, mit denen der Kölner das ganze Jahr hindurch dem „Griesgram", d. h. jedem Ernst und Gedanken zu Leibe geht. Von Neujahr bis Aschermittwoch aber wird der organisierte Kampf dagegen unternommen.

Da schweigen alle andern Flöten; zwei bis drei Monate lang fallen Vorträge und andre ernsthafte Veranstaltungen großenteils aus, denn sie würden weder Räume noch Zuhörer finden. Statt dessen tagen allenthalben die Narren, von den großen, nach Tausenden zählenden Gesellschaften bis herab zu den kleinen Kegelklubs, die sich jetzt nur eine karnevalistische Etikette aufkleben. Das Bild ist überall ziemlich gleichförmig: am Vorstandstisch der Präsident mit dem Elfer-Rat, bewährte Kämpen des Frohsinns und Lieferanten von Wein, Zigarren, Blumen, Ausstattungen und sonstiger Karnevals-Industrie (mancher Wirt und Händler lebt allein von solchen Beziehungen); unten im Saal in ihren Kappen und Abzeichen die Narren und, bei den Damensitzungen, auch die Närrinnen, weintrinkend, rauchend und Karnevalslieder singend; in der Mitte des Raumes die „Bütt", die Rednerkanzel, in Gestalt eines riesigen hölzernen Weinglases. Von ihr aus erfolgen die Karnevalsreden, für die jeder Stoff



Digitized by Google

und jede Behandlungsweise erlaubt ist, sofern sie die Menge zum Lachen bringen und — eine Forderung der letzten Jahre — nicht gar zu eindeutig gemein sind. Eine Reihe komischer Fiktionen ist beliebt, die sich nach den Ereignissen des Jahres leicht verändern; ein „Dienstmann Nr. 13", der einmal die Dreyfus-Richter, dann Chamberlain und heuer Delcassé durch die Stadt geführt und mit Anspielungen regaliert hat, Buren oder Japaner berichten von ihren Heldentaten, eine verkleidete Yvette Guilbert oder Duncan oder Madeleine produziert groteske Verzerrungen ihrer Kunst. Doch werden auch einfach humoristische Vorträge gehalten, Rätsel aufgegeben, Couplets gesungen. Die niedere Komik des Situations- und Wortwitzes und der verhüllten Zote wird bevorzugt. Außer diesen Sitzungen finden natürlich zahlreiche Maskenbälle und Kostümfeste statt, bei deren Beschreibung es sogar Schmock nicht schwer fällt, „brillant" zu sein.

Kommen die drei Karnevalstage selbst, so erhält die Straße ihr Recht. Fabriken, Werkstätten und Kontore schließen ganz oder teilweise, und vom Säugling bis zum Mummelgreis drängt sich alles in den engen Straßen der Altstadt, nach Laune und Möglichkeit kostümiert und auf „groben Unfug" bedacht. Nun holt auch die Arbeiterbevölkerung nach, was sie bisher hat entbehren müssen. Verkauft und versetzt wird, was nicht niet- und nagelfest, und Scharen von Clowns, Babies, Indianern, Tirolermädchen und Spanierinnen wachsen aus der Erde. Vornean Pauken- und „Zimmdeckel"-Schläger, dann Trommler, die in langen Winterabenden mit Hingabe den Wirbel eingeübt haben, und, wenn's hoch kommt, einige Bläser ungefüger Trompeten und Hörner, — so ziehen die Banden, ein bis zwei Dutzend Menschen stark, springend und Karnevalslieder brüllend herum, „bis daß der Tag anbricht", wie es in einem ihrer Lieder heißt. — Dem Bürgerstande wird es inzwischen auch nicht leicht gemacht, zu seinem Vergnügen zu kommen, denn die feineren Restaurants und Cafés erheben maßlose Eintrittsgelder und Preisaufschläge. Doch der Kölner Bürger, abhold jeder Exklusivität, eilt opferfreudig zu den Schranken, zahlt und erobert sich seinen Platz. Da sitzt er dann, sieht dem Treiben zu, singt, küßt und verzehrt klaglos, was der Kellner ihm vorsetzt.

Der zweite Tag, der Rosenmontag, bringt den „Zug". Prunkende Schauwagen, besetzt und geleitet von zahlreichen, glänzend kostümierten Menschen, bewegen sich unter den Klängen vieler kleiner Musikkorps einige Stunden lang durch eine bestimmte Reihe von Straßen, wobei unaufhörlich Liedertexte, Bonbons und galante Blumensträußchen unter die Menge und in die dichtbesetzten Fenster fliegen. Den Teilnehmern des Zuges spricht alljährlich der Festausschuß die Erwartung aus, daß sie nicht, wie voriges Mal, zu früh und zu viel des Weines trinken und dann das „gute Aussehen" des Zuges stören. Der Reihenfolge der Wagen mit ihren Allegorien und Scherzen soll übrigens, wird behauptet, immer eine „Idee" zugrunde liegen.

Am dritten und letzten Tage erreicht die Ausgelassenheit ihre Höhe; wie denn überhaupt in diesen Tagen nichts versäumt wird, wozu die durch Alkohol, Lärm und Maskierung aufgestachelten Sinne verlocken. Der Kölner begrüßt alljährlich das zahlreiche Eintreffen der „Novemberkinder" als ein Naturereignis, das sich so von selber versteht wie die Heringszüge.

Zunächst aber naht der Ascher-



Digitized by Google

mittwoch, der alle Lust endigt. Und absolviert; — denn Köln ist gut katholisch. So befindet sich denn hauptsächlich „im andern Lager" die kleine Zahl derjenigen, welche gegen das „vaterstädtische Fest" mit seinen Verheerungen auf wirtschaftlichem, gesundheitlichem und sittlichem Gebiet eifern, dabei freilich übersehen, daß man vom Holzapfelbaum keine Feigen erwarten darf. Die Kölner aber können, über die Zukunft ihres Karnevals unbesorgt, gegenüber allen Angriffen und Beschränkungsversuchen ihren Lieblingsrefrain anstimmen: „Et hät noch immer, immer got gegange!"

So sieht der berühmte Kölner Karneval aus der Nähe aus.

Rhenanus

### Die Waldküste

ist es, was der deutschen Ostsee ihre besondere Schönheit gibt. Wer, der jemals dort war, hat die auf den Dünenzügen mit ihren Höhen und Tälern breit hingelagerten Buchen- und Föhrenwälder vergessen, zwischen deren Stämmen das Meer in Azur und Smaragd blaut und grünt oder in Silberstreifen blitzt? Es muß zugegeben werden, daß der Staat, wo er Besitzer der Wälder ist, sie wenigstens da und dort mit Bewußtsein schont, auf Rügen z. B. wird, soviel wir wissen, vom fiskalischen Walde kein Baugrund in den Dünen verkauft. Ganz anders aber wird gerade dort gewirtschaftet, wo die Reichshauptstadt am nächsten und der Zufluß von Fremden am stärksten ist, und geradezu schmählich wieder an der besuchtesten Stelle, zwischen Swinemünde und Heringsdorf. Vor zwei Jahren wurde kaltblütig etwa ein Kilometer Strandwald zwischen Heringsdorf und Ahlbeck der ungesundesten Bauspekulation überlassen, jetzt soll der Fiskus daran denken, bei Swinemünde einen weitern Kilometer auszubieten. Dann bleiben noch zwei Kilometer dazwischen, nach einigen Jahren werden auch sie bebaut sein, und wo noch vor kurzem Küstenwald grünte und rauschte, werden weitere Zinsvillen „Meereswelle", „Strandschloß", „Tip Top", „An der Waterkand" und „Zum Aegir" auf den Hypothekengrüften starren. Bei der Anlage der Badeorte ist es ja immer dasselbe: Naturfreunde „entdecken" einen schönen Ort und ziehen andre hin, dann merkt das die Spekulation und beginnt frisch das „Verwerten", aber nie mit dem Blick auf dem Ganzen, immer nur im Raubbau auf das Privatinteresse des einzelnen hin, der spekuliert. Die Vernunft geböte, vor allem das, was dem Orte den Wert geschaffen hat, ihm zu sichern: die schönsten Aussichtspunkte, die schönsten Spaziergänge usw., aber dafür fehlt schon der Zusammenschluß, wenn etwa wer wirklich dran denken sollte, und so ruht man nicht eher, als bis alles verbaut und der Ort verdorben ist. Ein Weilchen noch trägt ihn dann noch der einmal erworbene Name, allmählich erst kommen die Leute dahinter, wie's steht, und dann heißt es erstaunt: „er geht zurück". Möge die preußische Regierung bald dafür sorgen, daß ihre Behörden an allen Orten von Mitschuld frei werden!

## Unsere Bilder und Noten

Nun weiß ich nicht: bin bloß ich in das Bild so verliebt, das unser Kupferdruck vor dem Hefte wiedergibt, oder ist Carlo Fornaras Hochgebirgslandschaft wirklich ein so ganz ungewöhnlich schönes Bild? Mir



Digitized by Google

kommt es vor, als hätte die Kunst nur ganz selten einmal den Atem des Winters im Gebirg so fein belauscht, wie hier. Fornara gehört zu den Italienern, die Segantinis Schule weit über die äußerliche Geschicklich- und Gefälligkeitskunst erhoben hat, die sonst just, Gott sei's geklagt, unter den Nachkommen der Schöpfer der Renaissance noch so vielfach in Schwung ist.

Aber unter dem Schnee taut's schon. Und in der Ebene sind schon die Ueberschwemmungen da. Vor des unlängst in München verstorbenen Friedrich Hofelich Bild erinnern wir uns auch an ihre Größe. Gelbe Flut, die doch im Lichte mit allen Tönen spielt, weithin, weithin. Im Ganzen alles Ruhe, im Einzelnen alles Bewegung. Das Himmelsgrau regenschwanger darüber. Aber vorn über uns muß die Sonne nahe sein, bald wird sie durchbrechen.

Und jetzt vom Naßkalten in die warme Stube. Und aus der Gegenwart ein paar Jahrhunderte zurück. Was macht's? Daß es gar nichts macht, soll uns aber des Nikolaes Maes obstschälende alte Dame beweisen. Sieht man ihr's an, daß sie seit zweihundert Jahren tot ist? Könnte das Bild nicht ebensogut etwa in Düsseldorf um die Mitte des vorigen Jahrhunderts gemalt worden sein? Und sogar nach einem Leben, das man gar nicht erst viel zu arrangieren gebraucht hätte? Alle Bewegung fällt mehr auf als das Ruhende — wir achten immer zumeist auf das Neue, und dabei bleibt so vieles Alte in uns, was immer von Neuem kommen und gehen mag. Jetzt steht statt des Spinnrads vielleicht eine Nähmaschine neben der Kartoffelschälerin, und es sind nicht mehr in Blei gefaßte Scheiben, durch die sie hinausblickt, im wesentlichen aber ist das Stück Menschenwesen und der Genius loci drum herum wohl heute noch an sehr vielen Stellen gerade so, wie es in Altholland vor Nikolaes Maes stand. —

Mit unsern letzten vier Bildern rufen wir Leipziger Schulmädel zu Zeuginnen dafür auf, daß Kunst auch in der Jugend schon genossen werden kann. Die Bilder sind einer höchst lehrreichen Studie von Rudolf Schulze entnommen: sie ist zunächst in der Zeitschrift für Erziehung und Unterricht „Neue Bahnen", dann aber auch als Sonderdruck unter dem Titel: „Die Mimik der Kinder beim künstlerischen Genießen" in R. Voigtländers Verlag zu Leipzig erschienen, dem wir für unsre Bewegung schon so vieles verdanken. Der Herr Verfasser schrieb uns auf unsre Bitte zur Erläuterung der Bilder das Folgende: „Der Ruf l'art pour l'art muß verstummen vor den Kindern des Volkes, deren Bilder heute unsre Tafeln zeigen. Man betrachte den zwölfmal abgebildeten Kopf auf Tafel I. Welcher Reichtum von Gefühlsleben tritt hier zutage, von jauchzender Freude — durch die feinsten Abstufungen hindurch — bis zum bittersten Ernste! Hat der photographische Apparat das Kind belauscht beim fröhlichen Spiele, bei schmerzhafter Krankheit und am Grabe geliebter Personen? Oder welches war der Zauberstab, der diese Menge von Gefühlen herauf beschwor? Es war die Kunst, die solche Wunder wirkte.

Den Kindern wurden künstlerische Bilder vorgelegt. In dem Augenblicke, als sie anfingen sich in das Bild zu vertiefen — das sie zum ersten Male sahen — wurden sie photographiert. So zeigt das Hauptbild auf Tafel I den Ausdruck der Kindergesichter vor dem Bilde Casparis: Die Nimmersatten.

Tafel II führt drei Kinder vor, die Zucker, Zitrone und Aloe schmecken. Es sind geradezu Typen für den Ausdruck des Süßen, Sauern und Bittern,



Digitized by Google

die den alten Satz bestätigen, daß der Künstler, der unverfälschte Mimik studieren will, das Studium der kindlichen Mimik nicht verabsäumen darf. Wie nun aber der Zug des Süßen in den Gesichtern wiederkehrt vor einem „süßen" Bilde (Baumblut), der Zug des Bittern vor einem Bilde „bittern" Leidens (Christus der Gekreuzigte), das möge man in dem kleinen Schriftchen selbst nachlesen und nachsehen.

Die große Ausdrucksfähigkeit der Kinder veranlaßte mich zu einem gewagten Versuche. Ich legte die Photographien vier Versuchspersonen vor und bat sie, aus den Gesichtern die Stimmung und den Gegenstand des den Kindern gezeigten Bildes zu erraten. Mit welcher Sicherheit diese Aufgabe gelöst wurde, davon erzählen uns die Unterschriften auf Tafel I, III und IV! An den Versuchen beteiligten sich Frau Dr. Brahn, Herr Privatdozent Dr. Brahn, Herr Gewerbeschullehrer Lindemann und Herr Kunstmaler Horst-Schulze.

Und endlich gab ich die schwerste Aufgabe. Ich zeigte den Versuchspersonen die zwölf den Kindern vorgelegten Bilder und ersuchte sie, jedes Bild derjenigen Photographie zuzuteilen, die am meisten der Stimmung des Bildes entspricht. Auch diese Aufgabe wurde über alles Erwarten glücklich und richtig gelöst. (Man vergleiche besonders Tafel IV.)

Ich hoffe, daß alle diejenigen zu der kleinen Broschüre greifen, die als Künstler oder Lehrer sich für die Mimik der Kinder interessieren und ferner alle, die ein ernstes Interesse haben an der Frage, ob man Kindern ein Verständnis künstlerischer Bilder zutrauen darf. Für mich selbst ist durch die Untersuchung die Frage entschieden. Was ich bis jetzt nur glaubte, glaube ich nun zu wissen. Auf die Frage: Sind Kinder fähig, ein künstlerisches Bild zu verstehen, haben mir meine Kinder selbst geantwortet: Ja!"

Soweit Rudolf Schulze. Natürlich werden die Aestheten sagen: „eure Experimente beweisen nichts: die Kinder sind einfach stofflich interessiert gewesen". Freilich, die Kinder haben sich nicht an den Farbenharmonien oder Kontrasten, an der Linienführung, an der „Handschrift", an der Komposition usw. bewußt erfreut, wie die „Kenner". Gott bewahr' auch die Schule davor, daß sie „Kenner" auszubilden versuchte! Unbewußt aber hat all das Artistische mit beigetragen, um die wiedergegebenen Naturgegenstände auf die Mädchen gerade so wirken zu lassen, wie die Künstler sie fühlten. Wer das billige Schriftchen (es kostet nur 60 Pfg.) mit seinen andern Bildern noch durchprüfen will, wird überall das Empfinden des Künstlers auf den Kindergesichtern gespiegelt finden, und das ist das beste dabei.

Unsere Leser werden diesmal zunächst vom Format der Notenbeilage überrascht sein. Bei der bisherigen Praxis, welche sich im Format der Zeitschrift hielt, wurde mitunter bedauert, daß das Notenblatt ungewohnt und der Stich für den praktischen Gebrauch etwas klein sei. Denn man wolle die Noten doch nicht bloß als Beispiele betrachten, sondern als eine Bereicherung des musikalischen Hausschatzes. Um dem abzuhelfen, versuchen wir es nun auf andere Weise und möchten aus dem Kreis der Benutzer selber hören, welche von beiden ihnen bequemer und lieber ist. Nochmals: es handelt sich dabei vorerst um einen Versuch.

Die Beilage selbst soll zum Nachdenken über die Frage eines „exotischen Musikstils" anregen. Und zwar wollen wir nicht bis zum fernen Orient schweifen, sondern Capellens Verfahren uns an einem europäischen Beispiel klar machen. Denn bekanntlich bauen auch die keltischen Stämme, Bretonen,



Digitized by Google

Schotten, Irländer ihre alten Melodien nicht aus Dur und Moll, sondern auf Naturskalen, die jenen des Morgenlandes verwandt sind. Seite 1 bringt ein schottisches Lied (der Verfasser des Textes ist Walter Scott) zunächst in der Harmonisierung Capellens, welche auf den „exotischen" Charakter der Melodie gegründet ist. S. 4 gibt die Harmonisierung Beethovens im modernen Moll und Dur wieder. Man wird wohl ohne weiteres zugeben, daß die erste Fassung die fremdartigere, aber stimmungsvollere; die zweite die unserem Ohr eingänglichere, aber die Eigenart der Weise abschwächende Bearbeitung ist. Um jene, die im sogenannten „chromatischen Nonenmoll" gehalten ist, sich einzuprägen, bedarf es öfteren Durchspielens und längeren Einfühlens. Es sei darum auch die zweite Strophe des Gedichtes hier mitgeteilt.

**Kalt bleibt mein Blick, wo grün umlaubt**
**Der Tweer in feuchtem Silber prangt,**
**Auf hoher Trümmer stolzem Haupt**
**Melroses heil'ge Fahne schwankt.**
**Der stille See, die Balsamluft,**
**Der Berg, der Strom, die Burg, der Baum,**
**Hat sich's verwandelt? oder starb**
**In mir der Jugend Lenzestraum?**

Ferner teilen wir mit Bezug auf den Rundschauartikel über „Heine in der Musik" das Lied „Neue Liebe" von Hermann Mendelssohn mit. Den gesamten Mendelssohn schafft sich heut selten wer ins Haus. In den Albums aber pflegt gerade dieses Lied zu fehlen, welches manche sogar als Mendelssohns bestes Lied bezeichnen. Wo es Elfen zu schildern gibt, ist der Komponist des Sommernachtstraums natürlich ganz in seinem Elemente. Die Glöckchen klingen, die Hörner schallen, Rosse traben, immer näher, schon sind sie heran, wie ein Wirbelwind geht das Getümmel durch den Wald und verliert sich in der Ferne, während der Dichter, in Gedanken versunken, erwägt, was der lächelnde Gruß der Königin zu bedeuten hatte. Noch einmal klingt es von der Weite herüber. „Fliegenschnauz und Mückennas, und alles ist zerstoben."

Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: der Herausgeber. Mitleitende: Eugen Kalkschmidt, Dresden-Blasewitz; für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D W Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe u. Schriftleitung verantwortlich: Hugo Heller in Wien I



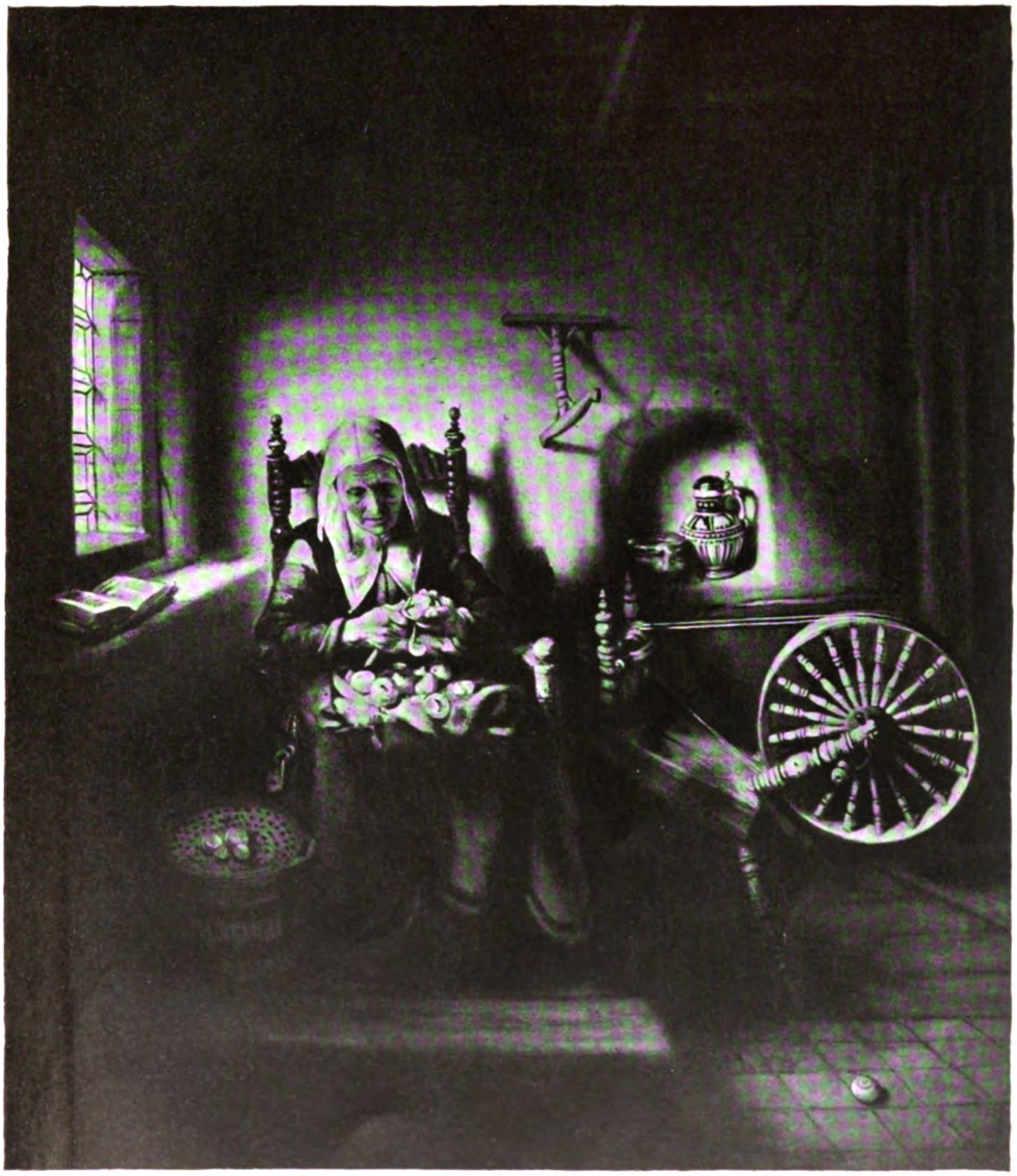
Digitized by Google

FR HOFELICH

KW

Digitized by Google

Digitized by Google



KW

NIKOLAAS MAES

Digitized by Google

Digitized by Google

# Ausdruck von Kindern beim Kunstgeniessen

Welche Stimmung zeigen die Kinder?

Reagent A: „Schon daß man selbst mitlachen muß, wenn man die Kinder hier sieht, daß sagt genug. Sie zeigen ein Bild ausgelassener Heiterkeit, es ist ein herziges Sichauslachen. Der Gegenstand des Bildes liegt sicher ganz im Interessenkreise der Kinder, es sind ganz vertraute Gestalten. Ganz eigenartig ist, wie die Kleineren mehr aus sich herausgehen, während die Aeltere (Kupfer, in der Bildmitte) sich schon etwas zurückhält. Sie scheint zu sagen: Du bist eigentlich schon drüber naus. — Vielleicht ist es eins der Casparischen Bilder."

Nach Vorlegung der zwölf Steinzeichnungen: Welches Bild entspricht am meisten der Stimmung der Kinder?

1

2

„Caspari, die Nimmersatten".

Die Nimmersatten.

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

Digitized by Google KW

Mimik des Süfsen: Zucker.

Mimik des Sauern: Zitrone.

Mimik des Bittern: Aloe.

KW

Digitized by Google

Welche Stimmung zeigen die Kinder?

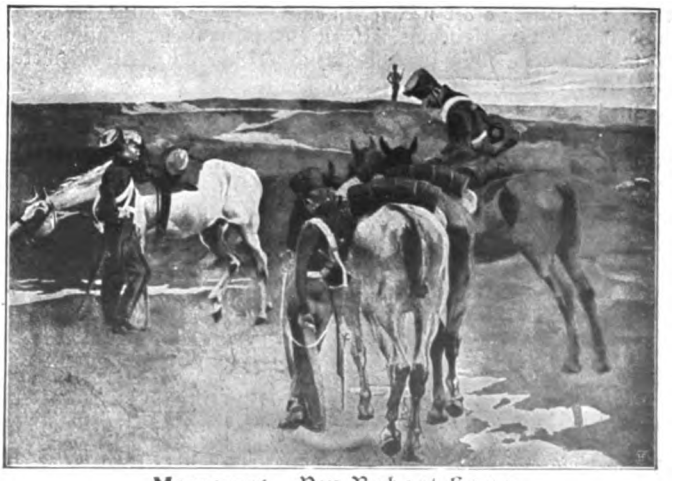
Reagent A: „Das zweite Kind der ersten Reihe ist auszuschalten. Die Stimmung der anderen weist auf etwas Fremdartiges, mit dem die Kinder nicht direkt vertraut sind. Es ist ein Staunen".

Wie ist das Staunen näher zu definieren? „Ein leichtes Staunen."

Und der Qualität nach? „Ein bißchen ängstlich."

Nach Vorlegung der zwölf Steinzeichnungen: Welches Bild entspricht am meisten der Stimmung der Kinder?

**„Morgenrot".**



**Morgenrot.** Von Robert Haug.

Reagent D: „Eine ernstere Landschaft. Die Kinder sind ziemlich erregt. Vielleicht ist es auch ein Figurenbild mit mehreren verschiedenen Figuren. Vielleicht ein ähnliches Sujet wie bei Kampf: Einsegnung der Freiwilligen."

Welches Bild? „Morgenrot".

Digitized by Google KW

Welche Stimmung zeigen die Kinder?

Reagent A: „Zwei Kinder beschäftigen sich mit der Frage: Was stellt das Bild dar? Sie sind auszuscheiden. Eine (Kupfer in der Mitte des Bildes) zeigt einen wohl zu impulsiven Ausdruck."

Was sieht Kupfer? „Eine komische Figur! — Die anderen zeigen als Gemeinsames eine gemessen freudige Stimmung."

Nach Vorlegung der zwölf Steinzeichnungen: Welches Bild entspricht am meisten der Stimmung der Kinder? „Gänsewiese".

Reagent B: „In der vorderen Reihe ist eine auszuschalten, die Gesamtstimmung der anderen ist Heiterkeit. Es werden Menschen in humoristischer Situation auf dem Bilde sein, nicht für alle gleich verständlich. Eine feinere Komik, für die Kupfer am meisten Verständnis hat."

Welches Bild? „Gänsewiese".

Reagent C: „Die Stimmung ist heiter, einheitlich. Zwei oder drei Kinder sind auszuscheiden. Offenbar eine belebte Szene aus dem Tier- oder Menschenleben, wahrscheinlich letzteres. Eine leicht verständliche Szene."

**Gänsewiese.** Von Hans von Volkmann.

Welches Bild?

„Gänsewiese".

Reagent D: „Es ist etwas Lebendiges auf dem Bilde, eine Staffage von Tieren, etwas nach dem Komischen. Kupfer (Bildmitte) empfindet besonders die Schönheit. Man glaubt die Kehllaute zu hören, die sie hervorbringt."

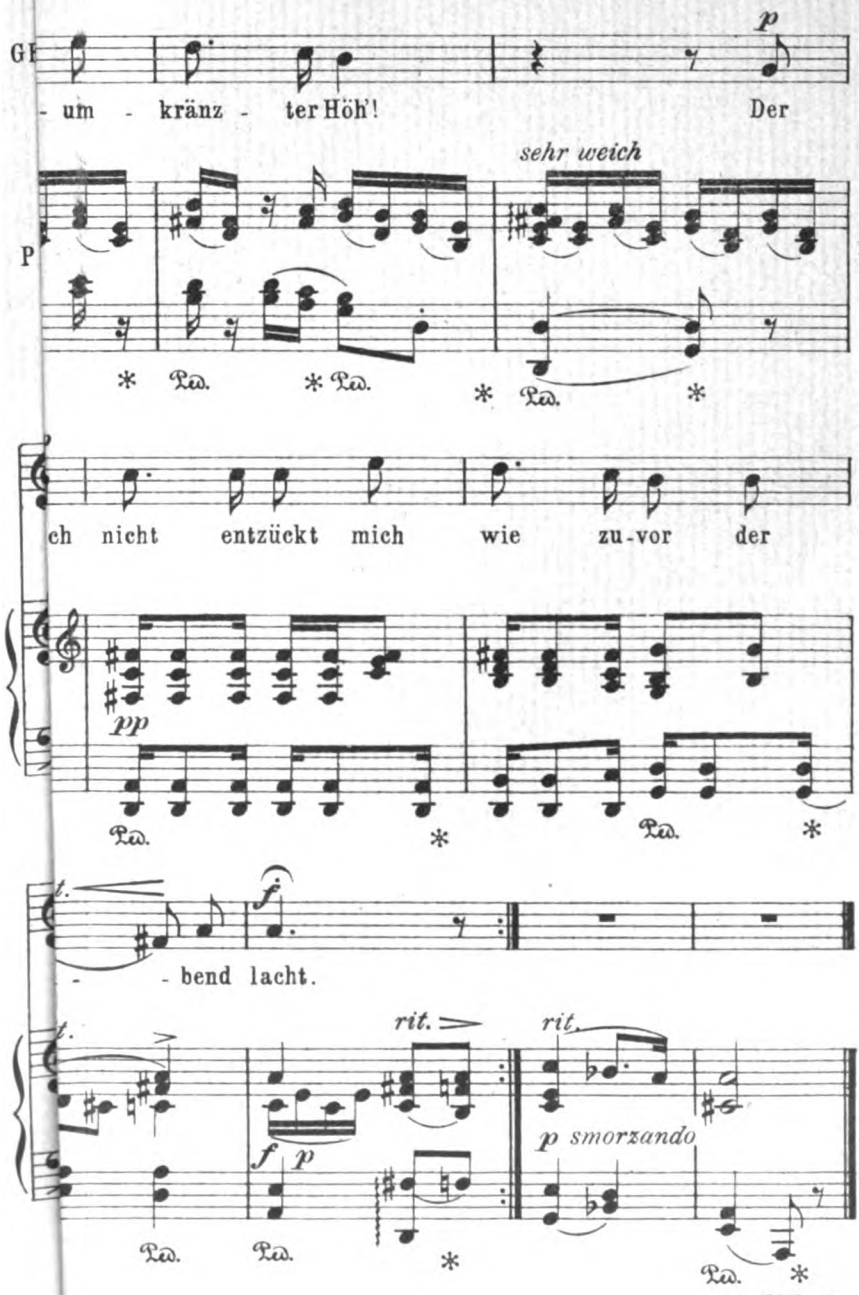
Welches Bild?

„Gänsewiese".

KW

Digitized by Google

Gesetzt von
GEORG CAPELLEN

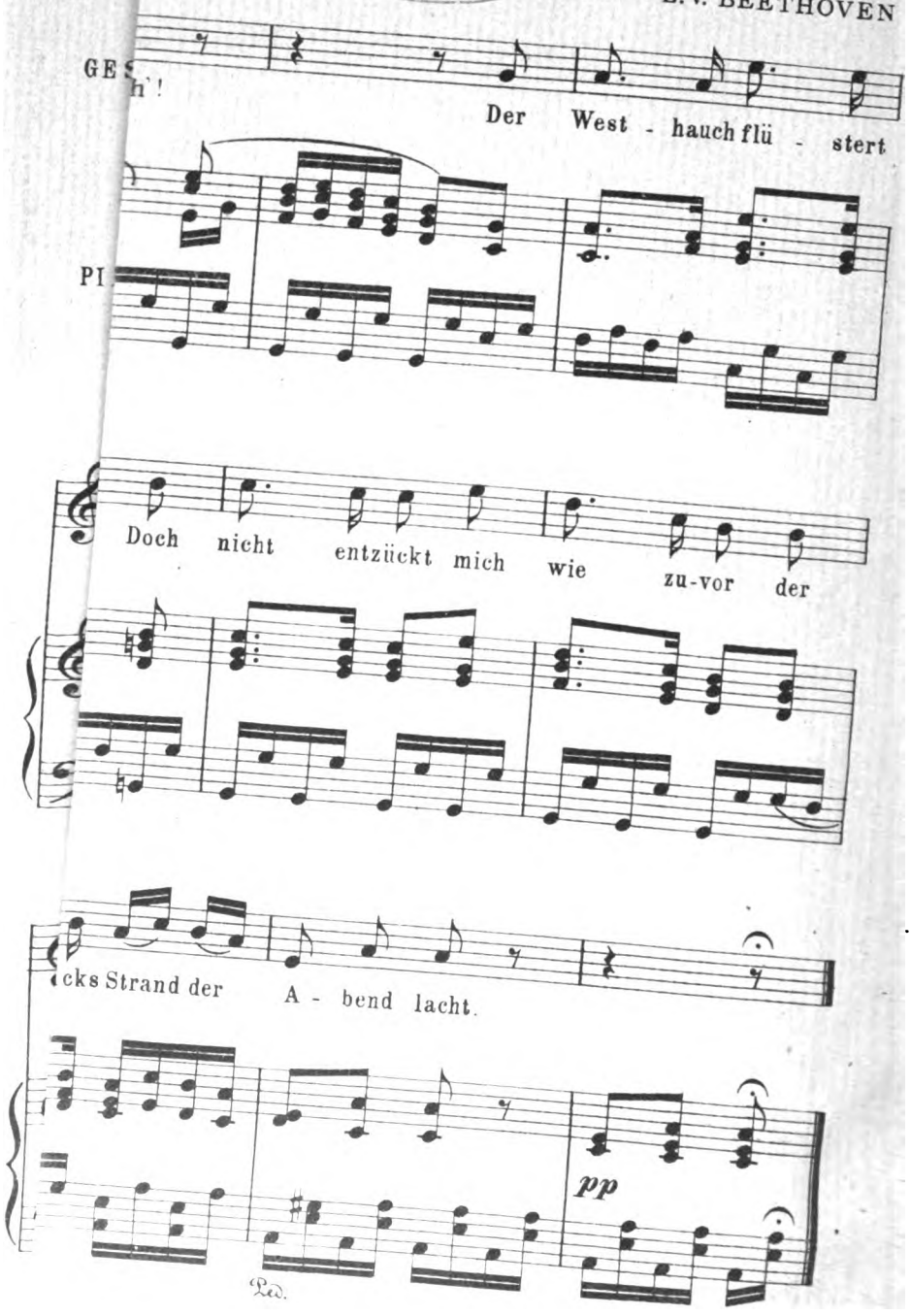



XIX, 12
58444
Digitized by Google

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

# Sc

Gesetzt von
L. v. BEETHOVEN




Digitized by Google